



صور من الممارضات في الشهر

الدكتورة إيمان السيد الجمل

صور من المعارضات في الشعر

الدكتورة
إيمان السيد الجمل

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World
إربد - الأردن (مفردات)

2014

رقم التسجيل 119722

الكتاب

صور من المعارضات في الشعر

تأليف

إيمان السيد الجمل

الطبعة

الأولى، 2014

عدد الصفحات: 620

القياس: 24×17

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2013/9/3123)

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-70-808-5

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد - شارع الجامعة

تلفون: (27272272 - 00962)

خلوي: 0785459343

فاكس: 27269909 - 00962

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: almalktob@yahoo.com

almalktob@hotmail.com

www.almalkotob.com

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن - العبدلي - تلفون: 5264363 / 079

مكتب بيروت

روضة الغدير - بناية بزي - هاتف: 471357 1 00961

فاكس: 475905 1 00961

الفهرس

الصفحة	الموضوع
١	المقدمة
١٣	التمهيد
	الباب الأول
١٩	المعارضات مدخل نظري
٢١	الفصل الأول: المؤثرات المشرقية
٤٣	الفصل الثاني: المعارضات وفنون أخرى
٩٧	الفصل الثالث: الشعر الأندلسي واتجاهاته الأدبية
	الباب الثاني
١٢١	المعارضات دراسة تطبيقية فنية
١٢٣	الفصل الأول: المعارضات الخارجية
١٢٣	معارضة الأندلسيين للمشاركة
١٤٩	نماذج تطبيقية : أ- معارضات لشعراء جاهليين
١٤٩	ابن لبون يعارض امرأ القيس
١٦١	التطيلي يعارض عنزة
١٩١	حازم يعارض عنزة
٢١٥	ابن زمرك يعارض عنزة
٢٢٨	الأعمى التطيلي يعارض زهير بن أبي سلمى
٢٤٣	ابن خفاجة يعارض النابغة الذبياني
٢٦١	معارضة السيد الأعلى أبي حفص للخنساء
٢٧٣	حازم القرطاجني يعارض امرأ القيس
٢٩٧	أبو بكر أحمد بن جُزى الكلبي يعارض امرأ القيس
٣٠٨	ب- معارضات لشعراء عباسيين
٣٢١	ابن شهيد يعارض أبا نواس
٣٣٤	ابن شهيد يعارض البحتري

الصفحة	الموضوع
٣٥١	ابن دراج يعارض المتنبي
٣٩٦	ابن زيدون يعارض المتنبي
٤٢٥	أبو بكر الأشبوني
٤٧٦	الأصم المرواني يعارض أبا تمام
٥١٧	ابن الخطيب يعارض أبا تمام
٥٢١	الفصل الثاني: المعارضات الداخلية
٥٢١	رصد لبعض المعارضات
٥٣٠	المراسلات والمجاوبات
٥٤٢	اشتراك شاعرين في قول قصيدة واحدة
٥٤٥	عقد الفاظ شاعر آخر
٥٤٦	التخميس
٥٤٧	التذيل
٥٤٨	نماذج تطبيقية
٥٤٨	حازم القرطاجني يعارض ابن عمار
٥٦٦	ابن خميس يعارض ابن مرج الكحل
٥٧٢	ابن الأبار يعارض الرصافي
٥٧٦	المراسلات والمجاوبات
٥٩٣	بدائه الأجوبة
٥٩٤	ضروب البداهة والارتجال
٥٩٤	الإجازة
٥٩٧	بدائه الإجازة
٦٠٣	التذيل
٦٠٥	التمليط
٦١٠	مناسبات البداهة والارتجال
٦١١	نتائج البحث
٦١٤	المصادر
٦١٨	المراجع

المقدمة

يهتم هذا الكتاب بدراسة المعارضات في الشعر الأندلسي دراسة فنية، حيث أخذت فيه المعارضات شكل ظاهرة أدبية برز فيها شعراء مجيدون أمثال ابن عبد ربّه والأصم المرواني اللذين عارضوا أبا تمام، وابن زيدون والأعمى التطيلي وابن دراج القسطلّي وابن سهل الذين عارضوا المتنبي وغيرهم كثير ممن أعجبوا بأشعار المشاركة سواء القدماء منهم أو المحدثون، بالإضافة إلى شعراء أقاموا معارضاتهم لإثبات القدرة والبراعة وكانت لهم في ذلك رؤية مختلفة وعلى رأس هؤلاء ابن شهيد في معارضاته لأعلام الشعر المشرقي من خلال رسالته التوابع والزوابع. وتزخر مصادر الشعر الأندلسي أمثال العقد الفريد والذخيرة والإحاطة وأزهار الرياض والنفح بعديد من ألوان المعارضات التي تكشف عن حجم هذه الظاهرة الأدبية بالإضافة إلى الثابت من خلال الاطلاع على دواوين بعض الشعراء الأندلسيين والوقوف على بعض القصائد التي تحاكي أشعار المشاركة أمثال أشعار امرئ القيس وزهير والنابغة وعنترة وحسان وأبي نواس والبحري والمعري وغيرهم.

وقد كانت لهذه المعارضات أثراً من آثار الحركة الأدبية التي ربطت بين شرقي الوطن وغربيّه عن طريق الرواية لفحول الشعراء المشاركة وحفظ دواوينهم وتدريسها والتصدي لها بالشرح والنقد والموازنة بين أقطابها مما جعل معارضة أشعارهم ظاهرة عامة بغض النظر عن اختلاف الدواعي إلى إقامة هذه المعارضات بأشكالها المتعددة والتي جعلت للأندلسيين بصماتهم الخاصة وتعدت بهم مرحلة التقليد والمحاكاة إلى الإبداع والبراعة والابتكار.

وقد رأيت أن أبدأ الكتاب بمدخل حول المعارضات يكشف عن مفهوم المعارضة ودلالاتها ودواعيها الأدبية والسياسية والقومية، وأثر الحركة العلمية والأدبية والاتصال الثقافي بين المشرق والمغرب في ظهور هذا اللون الأدبي وازدهاره في الأندلس، والفروق بين هذا الفن وغيره من الفنون الأخرى التي قد تشترك معه بشكل أو بآخر في السمات نفسها.

وتقوم هذه الدراسة على أنماط مختلفة من المعارضات نحو:

- معارضة المبني والمعنى.
- معارضة المبني دون المعنى.
- معارضة المعنى دون المبني.
- التذييل.

وقد أشارت بعض الدراسات السابقة إلى المعارضات وأرّخت لها ومنها كتاب (مع شعراء الأندلس والمتنبي) لغرسيه غومث، تعريب الدكتور الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، وترجمة كتابة العنوان الحرفية (خمسة شعراء مسلمين سير ودراسات)، وهم: المتنبي، الشاعر الطليق، الإلبيري، ابن الزقاق، ابن قزمان، ابن زمرك، ويتضمن هذا الكتاب فيما يتضمن إشارة إلى تأثر بعض من ذكر من الشعراء كابن هانئ وتأثره بالمتنبي والأصم مرواني وتأثره بأبي تمام، وهي إشارات للذكر فقط وقد ضم الدكتور مكي دراسة غومث عن المتنبي إلى هذه الدراسة عن الشعراء الخمسة وأعطى الكتاب هذا العنوان.

والدراسة الثانية هي كتاب (المعارضات الشعرية أنماط وتجارب) للدكتور عبد الله التطاوي، وينقسم إلى بابين: الباب الأول عن أصول الحركة

الأدبية ثم دراسة حول مراحل تحليل النص ومقوماته وطبيعته، ثم دراسة حول أصول المعارضة الشعرية. أما الباب الثاني فهو مجال تطبيقي ورؤى تحليلية لنماذج جاهلية وأموية ومملوكية وحديثة.

وهناك دراسة أخرى بعنوان (أبو تمام والمتنبى في أدب المغاربة) للدكتور محمد ابن شريفة عن دار الغرب الإسلامي، وتقع هذه الدراسة في خمسة فصول، وقد اكتفى الدكتور محمد -كما ذكر- بجمع المادة وتوثيقها وعرضها وتتضمن الأسانيد والشروح والآثار النقدية للشاعرين الكبيرين والمعارضات لهما، ثم ختم الدراسة باختيارات من نسخة ديوان المتنبى السعدية المنصورية.

أما الدكتور محمد نوفل فله دراسة في (تاريخ المعارضات في الشعر العربي) وفيه يؤرخ المؤلف للمعارضات دون التصدي لها بالتحليل الفني، فيقسم الكتاب إلى خمسة فصول، الأول منها عن معاني ومدلولات المعارضة، والثاني عن المعارضات في العصر العباسي حتى نهاية العصر الأيوبي، أما الثالث فهو عن المعارضات في بلاد المغرب -داخلية وخارجية، ومعارضات في الموشحات، والفصل الرابع عن كثرة المعارضات لبعض القصائد المشهورة، ثم يختم الدراسة بالمعارضات في العصر الحديث.

كذلك كان للدكتور عمر محمد عبد الواحد دراسة حول دوائر التناص معارضات البارودي للمتنبى دراسة في التفاعل النصي وفيه يبحث في العلاقات النصية التي تربط معارضات البارودي الشعرية وهي سبع قصائد بما يماثلها من قصائد معارضة لدى المتنبى مستعيناً بما يلائمها من التحليل الأسلوبي وتعتمد الدراسة فيه على مصطلحين الأول: التناص، والثاني: التعلق النصي أو النصية المتفرعة. وتهتم بدراسة السمات الأسلوبية التي لها دور في إنتاج دلالة كلية للنص الشعري.

وتُعَدُّ دراسة الأستاذ الدكتور علي الغريب عن المعارضات هي الأحدث من نوعها في الدراسات التطبيقية التي شملت نماذج قيمة وفريدة من المعارضات الشعرية للعصر العباسي بعنوان (المعارضات في الشعر الأندلسي القصيدة العباسية نموذجاً) وفيها يقدم دراسة تحليلية للمعارضات في الشعر الأندلسي وهذا البحث يهدف إلى الوصول إلى رؤية موضوعية ترصد ظواهر التفوق بين الشعارين وصور النقص. والصور الشعرية المبتكرة لدى الشاعر المعارض، وملامح الجمود والعقم في النص المعارض كما ترصد الملامح المشتركة بين الشعارين من حيث المعاني الإنسانية العامة والصور المشتركة والصيغ المكررة.

وقد رأيت أن أتناول تطور المعارضات من طور الإعجاب والتقليد إلى طور الابتكار وربما التفوق في بعض الأحيان وسوف أهتم بهذا من خلال موازنة فنية أتناول فيها بنية القصيدة من حيث الشكل وما يدور في مداره من أقسام القصيدة وطولها وعناصرها الإيقاعية والخيالية ومستوياتها التركيبية والصرفية، وكذلك من حيث مضمونها وما تحويه من أغراض وترتيب تلك الأغراض ومدى استكمالها، وأبرز مواطن اللحاق والتفوق وما تميّزت به الشخصية الفنية الأندلسية، ثم أعرض لأهم الآراء النقدية في هذا الصدد كآراء ابن حزم وابن شهيد.

كما أهتم بما تكشف عنه هذه المعارضات بوصفها حركة أدبية نشطة دامت على مر العصور الأندلسية حتى في عصور الضعف السياسي، وأخيراً أبين الآثار الفنية لهذه المعارضات في أشعار الأندلسيين.

كما أبحث في أنماط المعارضات التي دارت بين شعراء الأندلس وبعضهم بعضاً - ومنها ما جاء على صورة:

- رسائل شعرية ومكاتبات منظومة كتلك القصائد التي كان يرسلها ابن زيدون إلى ولادة فترد عليه بقصيدة على الوزن والقافية نفسها حاملة ما تحمله من ردود، وكذلك كالتى كانت بينه وبين المعتمد.
- مجاوبات بين الشعراء كمجاوبات ابن هانئ والشريف القاضي، وابن الصبّاغ ولسان الدين ابن الخطيب.
- اشتراك شاعرين في قصيدة واحدة كابن سعيد وحفصة الركونية.
- معارضات بين شاعرين لا تجمع بينهما علاقات اجتماعية كمعارضة ابن مرج الكحل لابن خفاجة، وأبي الربيع القضاعي لابن هانئ، وابن بياع السبتي للأعمى التطيلي.
- قلب المعنى على الشاعر الأول والرد عليه.
- معارضة الشاعر نفسه كما فعل ابن عبد ربه في غزلياته بعد شبيهه وتوبته.

وأفرق بين كل نمط مبيّنة أن الهدف من المعارضة يشكل جانباً بالغ الأهمية في تحديد بنية كل نوع وسماته الفنية التي امتاز بها، ثم أشير إلى ما لهذا الانتشار للمعارضات من دلالات وأثر هذا في الحركة الأدبية الأندلسية.

أما الجوانب الفنية في شعر المعارضات فأعتبرها لبّ هذا الكتاب وبؤرته، فنحن هنا بصدد التحليل الجزئي والكلي للنص موضوع المعارضة من خلال الواقع النفسي والاجتماعي والثقافي للشاعر مع مراعاة المسافات الزمانية والمكانية التي تفصل بين الشاعرين المعارض والمعارض.

ونستطيع الوقوف على المستوى الجمالي للنص من خلال لغته حروفاً وصيغاً وجمالاً وأساليب ومن خلال صوره التقريرية أو المجازية الرمزية وبنية هذه

الصور الجزئية التي حدّتها البيت أو المركبة لتصل إلى الإحساس الكلي أو الوحدة العضوية.

ومن خلال الإيقاع الداخلي والخارجي الذي يدعم هذه الوحدة وذلك الإحساس.

نستطيع كذلك أن نصل إلى المستوى الإنساني الذي خلع فيه الشاعر مشاعره على العمل الفني فتحدد بذلك تراثية الشاعر ومواقفه السياسية والاجتماعية والثقافية والأخلاقية والتي نستطيع من خلالها الحكم على النص سواء أكان الغرض منه المدح بدوافعه العديدة أم الرثاء بأنماطه المختلفة أم الغزل بطبيعته المتباينة أم المستوى الوصفي المتحدد بالبيئة والموضوع أم الصوفي برموزه واصطلاحاته، إلى غير ذلك من أغراض المعارضات.

من خلال ما سبق نستطيع أن نبرز مواطن الالتقاء والاختلاف على المسار العام للنص ومدى التبعية وغياب الشخصية المتفردة أو مدى الابتكار وخلق شخصية جديدة لها معالمها الخاصة.

وستكون دراسة المستويات الفنية على الوجه الآتي:

- ١- البنية اللغوية في شعر المعارضات، وتقوم هذه الدراسة على البحث في الأبنية اللغوية في النص المعارض من حروف وصيغ وجمل وأساليب ومدى محافظة هذه الأبنية على المستوى اللغوي للنص المعارض، وللحاق به والإضافة إليه أو التقصير عنه، ويكون هذا من خلال دراسة البنى السردية أو الحوارية والاهتمام بالعناصر الدرامية كالمكان والزمان والشخص و عناصر التشويق والمفاجأة والتكثيف.

كذلك بنية التضاد بوصفها محوراً في بعض التجارب وانسحابها على كل عناصر العمل الفني وبيان أثرها في تكثيف التجربة وتعميق الوعي.

المستوى التركيبي في لغة النص كأبنية الأفعال واستخداماتها ورموزها، والتراكيب الإضافية ودلالاتها وظروف الزمان والإشارات المكانية وأبنية النفي والتطابق والمقابلة وتراكيب الجمل من حيث الطول والقصر وارتباط كل هذا بالواقع النفسي والبيئي.

كذلك الصيغ الاشتقاقية كصيغ اسم الفاعل واسم المفعول وأفعال التفضيل والمبالغة وما لهذا من إشارات ودلالات تفصح عن صدق التجربة وارتباط بنائها في نسيج واحد.

كما تقوم الدراسة أيضاً على صيغ التحقيق والتقرير والتأكيد بكل أشكاله والأساليب الخبرية والإنشائية بما فيها من نداء برموزه واستفهام بواعثه وقصر وحذف وفصل ووصل واعتراض وتقديم وتأخير بكل أنواعه ومدلولاته.

كما تهتم الدراسة بالضمائر لما لها من تعدد في الأشكال والمدلولات كضمائر الخطاب والغائب ومخاطبة المفرد بصيغة الجمع والعكس. وظاهرة الالتفات في الضمائر ودلالات غياب ضمير الفاعل والحضور الكثيف للضمائر.

كما يحظى التضعيف في الأفعال والأسماء والحروف باهتمام مماثل حيث إنه من الظواهر الصرفية التي لها دلالاتها الخاصة.

كما يهتم هذا الدرس بالبناء المعجمي والدلالي للمعارضة وانسجامه مع غرض النص وتعبيره عن التجربة الشعرية.

٢- البنية التصويرية في شعر المعارضات، تعني هذه الجزئية من البحث في شعر المعارضات بعنصر الصورة الذي يعد من أهم عناصر العمل الأدبي فيها يكون الشاعر إما مقلداً متكثراً على الموروث من الخيال وإما مبدعاً منطلقاً يلبس المعاني رداء الطرافة والجدّة. وعلى هذا تقوم الموازنة بين النصين طرفي المعارضة. ويقوم هذا على تحليل دقيق يستوعب كل ضرب التصاوير فمن صور مدحية إلى صور غزلية أو وصفية أو خمرية... إلخ وتعتمد فيها الصورة على مصادرها كالبينة والتراث والتاريخ والحكم والأمثال.

كما نلتمس في هذه المساحة من الدراسة ملامح الصورة:
لونية، حركية، ذوقية، ذهنية، ابتكارية.

وإيجاءات الأنواع الثلاثة الأولى واتساقها مع التجربة الشعرية وكشفها عنها بما تحمله من ألوان وروائح لها رموزها وبما تحمله من عنف أو اضطراب أو سكون أو ببطء، وبما تنبئ عنه الثتان الآخران من ثقافة وقدرة خيالية إبداعية خلاقة.

ويتم هذا على المستوى التقريبي للصورة أو المجازي كما يتم على مستوى الصورة الجزئية التي حدها البيت أو على مستوى الصورة المركبة لنصل إلى الإحساس الكلي أو الوحدة العضوية التي تتناسج فيها جميع عناصر العمل الفني لتكون لحمة وسداها.

٣- البناء الإيقاعي في شعر المعارضات، تكشف الدراسة في هذه البنية عن عناصر البناء الإيقاعي ومقوماته التي تعلي من القيمة الصوتية الموسيقية في التجربة الشعرية، ويعتمد هذا طريقتين:

طريق البحث في الإيقاع الخارجي للمعارضة وطريق البحث في الإيقاع الداخلي لها.

ونبدأ بالوزن والقافية بوصفهما العنصرين الأولين اللذين اختزنتهما ثقافة الشاعر ثم رأت فيهما الشكل الأمثل والمناسب لحذوهما والنسج على منوالهما لما تمثلانه من تناسب والتجربة الشعورية فيرى الشاعر في وزن القصيدة المعارضة ما يتسع للتعبير عن غرض معارضته وحالته النفسية واستعداده الفني، كما ينسحب هذا أيضاً على القوافي بأصواتها وإطلاقها وسكونها وحروف الروى بإيقاعاتها وما يكشف عنه كل ذلك من تعبير عن حالة الإعجاب أو الانكسار أو الغضب ... إلخ.

ثم تنتقل الدراسة إلى البنية الإيقاعية الداخلية للمعارضة وسبل إثرائها فتكشف عن أهم الظواهر الصوتية فيها والتي من شأنها تعميق الإيقاع النفسي وخلق نغمات وإيقاعات تتوازي مع الإيقاع الخارجي للقصيدة متجانسة في ذلك مع سائر العناصر الفنية لتكون وحدة متكاملة الأجزاء وبناءً متضافر المقومات.

ومن أبرز الظواهر الصوتية الداخلية ما يختص بالجميل وما يختص بالحروف وما يختص بالحركات:

ما يختص بالجميل من اعتماد على عنصر التوازي أو حسن التقسيم والترصيع وتساوي المقاطع العروضية وتمائلها النغمي والإيقاعي ومنها كذلك التكرار وأسلوب الأمر والنهي مما يثري النص بإمكانات إيقاعية صوتية تحقق التأثير السمعي.

ما يختص بالحروف: ومنها ما يناسب المعنى القوي العنيف فتكون حروفاً جهورة ذات رنة موسيقية مقعقة صاخبة، ومنها ما يناسب المعنى الهادئ فتأتي هامسة لينة أو بطيئة ممتدة، ومنها تكرار حرف معين داخل البيت وما يشير إليه ذلك من قيمة صوتية أو ما نجده في الترصيع وما يحدثه من سجة رنانة، ومنها الجناس بوصفه تفتناً في ترديد الأصوات في الكلام بأنواعه المختلفة التام والمماثل والمحقق والناقص ومنها ما يلحق بالجناس كأن يجمع بين اللفظين المشابهة أو أن يجمع بينهما الاشتقاق.

ما يختص بالحركات: كالتنوين ودلالاته وحركات الضم والفتح والكسر والسكون وحركات المد والإطلاق والتضعيف وما لها من أثر في تعميق التجربة والتعبير عنها.

وقد رأيت أن تأخذ هذه الدراسة شكل باين يكون الأول في ثلاثة فصول كمدخل نظري لفن المعارضات يلقي عليها الضوء من خلال ثلاثة فصول، يعنى الأول منها بالمؤثرات المشرقية ودورها في نشأة فن المعارضات في الأندلس، ويعنى الثاني منها باستعراض المفهوم اللغوي والمفهوم الاصطلاحي للمعارضة ثم أنواعها ومستوياتها، كما يعنى بدراسة العمق التاريخي للمعارضات ومناقشة بعض الآراء في ذلك، كذلك يعنى بعرض لمكانة هذا الفن ما بين مؤيد ومعارض ثم علاقة فن المعارضات بفنون أو مصطلحات أخرى قد تتشابه معها من بعض جوانبها.

وقد تمت الدراسة النظرية لهذا الفصل باستعراض آراء القدماء والمحدثين ومناقشة كل نقطة بالأسلوب المنطقي القائم على الاستدلال.

أما الفصل الثالث من الباب الأول فإنه مهتم بدراسة الاتجاهات الأدبية التي أنشأ عليها شعراء الأندلس معارضاتهم، وقد قسمت هذه الاتجاهات حسب منشئها في المشرق والداعي لكل اتجاه، ثم حسب تمثلها في الأندلس بتطور الدولة الأندلسية سياسياً وثقافياً واجتماعياً.

أما الباب الثاني في هذه الدراسة فإنه مهتم بالدرس الفني للنصوص، وقد اقتضت مصلحة البحث أن تكون النصوص غير محددة بإطار زمني معين من عمر دولة الأندلس، بل من مبدئها حتى نهايتها ليعطي هذا مساحة أرحب للبحث، وفرصة اختيار الأنماط المختلفة فيكشف بذلك عن عصور الازدهار أو الركود، وكذلك التقليد أو التجديد، كما يعطي البحث فرصة اختيار نماذج متفاوتة من الشعراء في حقب مختلفة تمثل المؤثرات السياسية والثقافية والاجتماعية عاملاً هاماً في تشكيل اتجاهاتهم الأدبية وطرائق تعبيرهم؛ ولذا أثرت في هذا الدرس الفني أن أنتهج المنهج التكاملي في الكشف عن المستويات البعيدة التي تكمن تحت سطح النص. هذا المنهج التكاملي يفسر النصوص تفسيراً سياسياً .. جغرافياً .. اقتصادياً .. نفسياً .. اجتماعياً .. ثقافياً تراثياً؛ دينياً أو أدبياً أو تاريخياً.

وقد اعتمدت في جمع هذه النصوص التي يشملها الباب الثاني على ثلاثة مصادر أولها: كتب التراث مثل: نفح الطيب، أزهار الرياض، الذخيرة، العقد الفريد، الإحاطة، البيان المغرب، المن بالإمامة، وغير ذلك.

ثانيها: المراجع الحديثة التي اهتمت برصد وجمع النصوص مثل: تاريخ الأدب الأندلسي، المعارضات الشعرية أنماط وتجارب، المعارضات في الشعر الأندلسي، المعارضات في الشعر العربي، وغير ذلك.

وثالث هذه المصادر الاعتماد على ثقافة خاصة ومحفوظ من الشعر العربي الذي مكنتني من التقاط بعض النصوص مثل: معارضة أبي حفص للخنساء، معارضة ابن زيدون لجريز، معارضة ابن زمرك لمالك بن الربيع، وغير ذلك.

وقد قمت بتوثيق النصوص من مصادرها المحققة سواء منها الدواوين أم كتب التراث.

وقد رأى البحث أنه من المفيد أن تتم الترجمة لكل شاعر معارض من كتب التراجم المعروفة الموثوقة، فهي تضيء لنا طريق التعرف إلى الشاعر بيئته وظروفه وبعض الآراء النقدية التي دارت حوله.

وقد جاء الباب الثاني مقسماً إلى فصلين يقوم الفصل الأول بدراسة النصوص المعنية بالمعارضات الخارجية التي تخص المشاركة. وقد تم فيها تناول عصرين مشرقين، أولهما العصر الجاهلي وثانيهما العصر العباسي.

أما الفصل الثاني من هذا الباب فيقوم على درس المعارضات الداخلية بين الأندلسيين من الشعراء، وهذا الفصل من سعة الأنماط بحيث أثرت فيه الإيجاز على الإطناب، فالمعارضات الداخلية ثرية الأنواع من مراسلات ومجاوبات وتذييل وتعليق وإجازة وتخميس، جميع ذلك بالإضافة إلى الشكل المعروف لقصيدة المعارضة، مما يدعو إلى أفراد مساحة أرحب في بحث مستقل.

وقد انتهى البحث إلى عدة من النتائج ليست كشفاً جديداً في ذاتها، إنما هي رصد لظواهر أدبية وجدت البيئة المناسبة والمسببات الدافعة إلى ظهورها ونضوجها.

التمهيد

إن عملية التأثير والتأثر عملية تبادلية تاريخية قديمة حديثة لا تنقطع، فهي تسير منذ بدء التاريخ وعلى جميع المستويات التي من الممكن أن يحياها الإنسان وفي كل الظروف وفي كل الأماكن والأزمان وهذه التبادلية لا تتوقف عند مستوى بعينه إنما نراها واضحة سياسياً واقتصادياً وفكرياً واجتماعياً وأدبياً. إن العالم بمساحاته وأزمته لا يستطيع أن يُحدَّ أو أن تفرض عليه قيود تكبل تأثيره وتأثره في أي منحى من مناحي الأنشطة الحياتية وكأنني أراه في هذا أمواج بحر تمتد وتنسحب فيتلاقى السابق منها واللاحق في امتزاج لا يمكن فصله، ساعتها تدري أن الحدود لا مكان لها وأن الانفصال أمر محال.

وفن الشعر أحد هذه المناحي التي تؤكد امتزاج الثقافات وتلاقي التجارب في صورة إنسانية واسعة المدى، تظهر في صورة تأثيرية بثقافة شعرية أو اتجاه أدبي أو أسلوب فني لشاعر أو لمجموعة شعراء ينتمون إلى مدرسة ما في عصر من العصور. وهكذا يتلاقى السلف بالخلف في صورة تجديدية ضامنة لخلود أشعارهم، كما يتلاقى الخلف بالسلف في صورة إبداعية تثري أشعارهم وتؤكد أصالتها وتضمن لها بقاء واستمراراً.

وفي مقال للدكتور محمد عبد المطلب عن مفهوم الشعر في القول الشعري تأكيد لهذا التلاقي وذلك التأثير المتبادل وأهميته بالنسبة لخلود الشعر: «إن استهداف الشعرية للخلود كان مصاحباً لقدرتها التأثيرية المتجددة القادرة على مغالبة الحصار الزمني والمكاني، وقدرتها على استصحاب طرفيها: المنتج والمتلقي. لكن الشعرية كانت واعية بالحضور المؤقت للطرف الأول،

ومن ثم فهو أحوج لخلود نصه، وداعية بالحضور المتجدد للطرف الثاني وبالتالي لا بد من إكساب الشعرية قدرة إنتاجية متجددة، معنى هذا أن خصيصة الشعرية الأولى هي التراكم، لأنها لا تعرف الانقطاع، فكل شعرية ابنة شرعية لشعرية سابقة عليها، وبشارة بشعرية أخرى سوف تلحق بها، ومن هنا يكون خلودها الصحيح»^(١).

ومفهوم التراكمية يقره كثير من الباحثين والنقاد في العصر الحديث فأي نص لا يمكن أن يكون خلقاً من عدم «أي نص - مهما كان - ليس إلا أركاماً وتكراراً لنواة معنوية موجودة من قبل»^(٢).

هذا التراكم قد نفسره من الوجهة النفسية بأنه وبحسب ما جاء به د. سوييف من نظريات عن اللاشعور أنه ميراث نفسي مثله تماماً مثل الميراث البيولوجي فالإنسانية تنتسب إلى بعضها لا بالصفات الجسدية فحسب بل أيضاً بذلك الانتساب النفسي الواقع في اللاشعور الجمعي بغض النظر عن الحدود المكانية أو الزمانية «اللاشعور نوعان: نوع شخصي والآخر جمعي موروث، ولم يعرف فرويد سوى النوع الأول ولو أن له بضع ملاحظات تدل على أنه كان على بينة من وجود الآخر وراءه. والواقع أن اللاشعور الشخصي يشبه أن يكون جزيرة بارزة وسط محيط واسع عميق، إذا قيست إليه بدت ضئيلة رغم كل ما أضفاه عليها فرويد من تهويل. ذلك أن اللاشعور الجمعي جماع تجارب الإنسانية، وقد انحدرت إلينا من أسلافنا البدائيين عابرة نفوس الأجداد والأدباء.... لكن يونج يرد على المتعجبين بقوله: إن دروس التطور البيولوجي

(١) مجلة فصول: ع: ٥٨، ٢٠٠٠م، ص ٤٤.

(٢) د. محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٨٧م، ص ٨٢.

قد أطلعنا على بقايا جسدية نقلتها الوراثة إلينا من الأسلاف، فلا بأس أن تكون هناك وراثة نفسية أيضاً، وراثة اللاشعور الجمعي، وهو متحد لدى الأفراد جميعاً بغض النظر عن حدود المجتمعات، ومن هنا كانت الروائع في الأعمال الفنية خالدة ولا وطن لها. ذلك أنها إنما تنبع من اللاشعور الجمعي، حيث ينسبط التاريخ فتلتقي الأجيال، فإذا غاص الفنان إلى هذه الأعماق فقد بلغ قلب الإنسانية، وإذا عرض على الناس قبساً من هذا المنبع العظيم عرفوا أنه منهم ولهم»^(١).

هذا الشعور الجمعي هو الذي حدا بأدباء محدثين أن يحاكون أدباء قدامى أمثال محاكاة الإنيادة وعوليس للإلياذة والأوديسة في صورة تحويلية تقوم على نقل الحدث إلى دبلن القرن العشرين وأن فيرجيل في الإنيادة يحكي قصة إيني بوحى من الأوديسة فيجعلها النمط نفسه الذي أوجده هوميورس في الإلياذة والأوديسة. إنها تحويلية أو محاكاة أو مصطلحات أخرى سنعرض لها فيما بعد، ظهر هذا في الأدب الأوروبي في العصور الحديثة كما ظهر تماماً في الأدب العربي الحديث الذي بدا المحافظون منه يقلدون ويحاكون الشعراء القدامى ونهجهم للقصيدة والتزامهم بعمود الشعر العربي واقتفوا آثارهم على المستويات المتعددة لعناصر القصيدة وظلت عند العرب في العصر الحديث تسمية هي الأقرب إلى الذوق النقدي لهذه المحاكاة أو التقليد. تلك هي المعارضات التي ظلت تحمل الدلالة نفسها في عصرنا.

(١) د. مصطفى سرييف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة ١٩٥١م،

«ولقد كان المحافظون وبعض المعتدلين ومن تأثر بهم يلتزمون عمود الشعر العربي ويحافظون على نظام القصيدة وبنائها الفني، ويتأثرون بالشعراء القدماء، تأثراً شديداً في الألفاظ والأساليب والمعاني والأخيلة، وفي المحافظة على الوزن الواحد والقافية الواحدة للقصيدة، وكثرت المعارضات الشعرية، فشوقي يعارض الحصري والبحتري وابن زيدون وغيرهم، وحافظ يعارض البحتري وأبا نواس وغيرهما من الشعراء، بل أخذ يقلد ابن أبي ربيعة في شعره القصصي»^(١).

ونسوق نموذجاً لهذا التقليد أو المعارضة.

فقد عارض شوقي أبا الحسن الحصري الضرير المتوفي في الأندلس سنة ٤٨٨هـ في قصيدته التي مطلعها:

يا ليلُ الصَّب متى غده أقيم الساعة موعده
فقال شوقي:

مُضْنَاكَ جفاه مرقده وبكاه ورخيم عوده

وتبعه في ذلك جملة من الشعراء أغروا بمعارضة هذه القصيدة، فحذا نظمها إسماعيل صبري:

أقرب من ديف غده فالليل ثمرد أسوده
ثم ولي الدين يكن:

الحسن مكائك مغبده واللحظ فزادي معمده

(١) مجلة أبوللو: م: ١، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٣م، ص: ١٢.

وتلاهم في هذه الاحتفالية من معارضة (يا ليل الصب) الشاعر الأمير
نسيب أرسلان:

مُضْنَاكَ عَصَا تَجْلُدُ هَلْ أَنْتَ بِعَظْفِكَ مُنْجِدُ

ومن قبل أولاء كان البارودي الذي عكف على دواوين القدماء
وهضمها درساً وحفظاً حتى أصبحت ضمن ملكاته غير منبت عنها. وهذا
النوع من النشاط الإبداعي النقدي في الوقت نفسه (المعارضات) نشاط أدبي أو
فن له جذوره التي سنفرغ لها في موضعها حيث يحين الحديث عن تاريخ
المعارضات. ويؤكد محمد قابيل هذا القول: «وما كان البارودي بدعاً في ذلك
فقد سبقه كثير من شعراء الأندلس على اختلاف مراتبهم واعتمدوا في مد الملكة
وتقويتها على دواوين المشاركة، فافتلدوا مكنونها وتوفروا عليها دراسة
وتحصيلاً. ولم يعد موضوع غرابة أن يذيع الشعر في الأندلس ذيوماً لم يقتصر
على فئة بعينها وإنما تناول الطبقات كافة من الملوك إلى السوق ووقع لأكثرهم
المعنى النادر واللفظ الساحر»^(١).

(١) مجلة أبوللو، م ١: ص ٨.

الباب الأول

المعارضات مدخل نظري

الفصل الأول

المؤثرات المشرقية

إن الفتح العربي الإسلامي لبلاد الأندلس كان فتحاً ثقافياً منبثقاً من الهدف الرئيس وهو نشر الإسلام في هذه البقعة من أواسط المعمورة، فكان لزاماً على العرب الفاتحين نشر الثقافة العربية والإسلامية، وكان طبعياً أن يتلقى الأندلسيون هذه الثقافة ويتأثروا بها وتتمكن منهم ويتمكنوا منها بحيث تصبح هي لغة العلم والفكر والفلسفة والأدب.

ولما كان الأندلسيون مفطورين على النباهة في تلقي العلوم؛ فإننا نراهم وقد استجابوا لهذه الثقافة في وسيلتها الأولى وهي اللغة العربية استجابة كبيرة. وما كان لأهل الأندلس أن يصيروا أدباء إلا بهذا الكم الهائل من محصلات درسه للثقافة العربية وبخاصة شعرها ونثرها.

ويشير ابن خلدون إلى هذه المسألة بقوله:

«وأهل الأندلس أقرب منهم إلى تحصيل هذه الملكة بكثرة معاناتهم وامتلائهم من المحفوظات اللغوية نظماً ونثراً وكان فيهم ابن حيان المؤرخ إمام أهل الصناعة في هذه الملكة ورافع الراية لهم فيها، وابن عبد ربه والقسطلبي وأمثالهم من شعراء وملوك الطوائف لما زخرت فيها بحار اللسان والأدب»^(١).

وقد تعرض ابن خلدون في أكثر من موضع في مقدمته إلى أثر مدارس العربية وثقافتها في بدايات تلقي الثقافة العربية الوافدة على أبناء الأندلس، وأشار إلى أهمية التعليم المتخصص -التعليم الثاني- في صقل الموهبة.

(١) ابن خلدون: المقدمة، ت.د. علي عبد الواحد، ط. نهضة مصر، ١٩٨١م، ج ٣: ١٢٩٣.

«وأما أهل الأندلس فأفادهم التفنن في التعليم وكثرة رواية الشعر والترسل ومدارسه العربية من أول العمر حصول ملكة صاروا بها أعرف في اللسان العربي، فكانوا لذلك أهل خط وأدب بارع أو مقصّر على حسب ما يكون التعليم الثاني من بعد تعليم الصبي»^(١).

وقد أكدت هذا المفهوم الدكتورة حسناء بوزويطة في حديثها عن أثر التعليم منذ بواكير الدولة الأندلسية في استمرار الشعر العربي حتى في نهايات هذه الدولة. حيث قالت: «نوعية المواد الملقنة لها أثرها الكبير فيما يكتسبه الطالب من ملكات، وكذلك في تكوين شخصيته الفكرية والأدبية ولا سيما إذا لم يقتصر على المراحل الأولى من التعليم»^(٢).

وقد أشار الدكتور شوقي ضيف إلى منزلة اللغة العربية التي وصلت إليها في نفوس أهل الأندلس بحيث أصبحت وسيلة التعبير المناسبة لما يدور في قرائحهم وما يعتل في جوانبهم حيث يقول:

«وأصبحوا يتخذونها للتعبير عن عواطفهم ومشاعرهم، وقد عاشوا يقلدون نماذجها المشرقة، ويتحدون بها كأنها جزء من حياتهم ومعتقداتهم»^(٣).

ولم يكن المسلمون فقط من أهل الأندلس هم من كان لديهم هذا الاستعداد لتقبل هذه الثقافة، ولم يكونوا وحدهم الذين تأثروا بها وأفادوا منها، فقد عكف عليها اليهود ليشروا بها معجمهم وليفيدوا من علومها طرائق ومناهج وأساليب تعبير فقد «لاحظ اليهود التشابه بين اللغة العبرية واللغة العربية

(١) المصدر السابق ٥٣٩.

(٢) د. حسناء بوزويطة الطرابلسي: حياة الشعر في نهاية الأندلس، ط. أولى، دار محمد علي الحامي، تونس ٢٠٠١م: ٦٠.

(٣) د. شوقي ضيف: ابن زيدون، دار المعارف - مصر ط ٣: ١٢.

واستفادوا من الأصول اللغوية العربية لفهم ودراسة لغة كتبهم المقدسة، وسجلوا أسس النحو العبري وقواعده، وعن طريق التقليد والمماثلة مع اللغة العربية استطاعوا أن يثروا المعجم العبري بل بدأوا في كتابة أدب عبري على غرار الأدب العربي الوسيط بأنواعه الأدبية وتقنياته الفنية»^(١).

وتعدى الأمر عند المسيحيين عما وقف عنده يهود الأندلس فتراهم يهجرون لغتهم اللاتينية حتى في مراسم ديانتهم التي كانوا يقيمونها واستبدلوها باللغة العربية مما يوضح إلى أي مدى تغلغلت اللغة العربية وثقافتها في نفوس الأندلسيين. ونعود إلى د. شوقي ضيف «ونحن لا نصل إلى القرن الرابع الهجري في الأندلس حتى نجد المسيحيين هناك يهجرون اللاتينية في طقوسهم الدينية، ويستخدمون العربية مكانها. وهذا معناه أن اللغة العربية انتصرت هناك، ودخل أهل الأندلس، كما دخل أهل الأقاليم الأخرى، في نطاقها، فأصبحت لغتهم الأدبية»^(٢).

وعلى ذلك فقد بدأت الأندلس ترسم خطى المشرق العربي وتقيم على أسسه حضارتها مستعينة في إرساء هذه الحضارة بالأصول العربية التي استوطنتها مع الفتح أو وفدت عليها وأقامت فيها فكان أمراً طبيعياً أن تنتقل الثقافة المشرقية وتجدها سوقاً رائجة في تلك المناطق، وقد أشار الأستاذ ليفي بروفنسال إلى أن هذا الشكل من التأثير: «من خصائص الحضارة الأندلسية التي لازمتها إلى منتصف القرن التاسع الميلادي أن تتمسك تمسكاً شديداً بالتقاليد الشامية، ولم يزد هذا التمسك إلا قوة حين ولي أمر المغرب الأندلسي

(١) ماريا خسيوس: الأدب الأندلسي، ت.د. أشرف دعدور، طبعة المجلس الأعلى للثقافة، المشروع

القومي للترجمة، ١٩٩٩م: ٢٢.

(٢) شوقي ضيف: ابن زيدون: ١١.

الإسلامي الأمير الأموي عبد الرحمن الداخل. ومن الطبيعي ألا ندهش إذ نرى في أرض الأندلس من أول الأمر أرستقراطية عربية معتزة بأصلها مكبرة له، تحافظ على مثلها الشرقية وتنقل إلى المغرب كل شيء من عاداتها القديمة حتى عصبيتها القبلية، فيصبح الشعر فيها صورة دقيقة من الفن الشعري العربي في القرنين الأولين للإسلام»^(١).

وقد انطبعت الأندلس إلى حد بعيد بثقافة بغداد بعد ثقافة الشام وكان ممن مثلوا هذه الثقافة شخصيات لها أثرها في المجتمع الأندلسي ممن وفدوا عليها واستحدثوا فيها ما كان الأندلسيون يرحبون به كنوع من الترويح والتسلية بعد عناء تدارس العلوم وتلقي المعارف. ومن أشهر هذه الشخصيات الموسيقي العراقي الشهير زرياب^(٢).

إن التبادل الثقافي عاش عهده الزاهر في بداية الدولة الأندلسية ممثلاً في وفود المثقفين الأمويين على الأندلس الذين حملوا في جعباتهم ذخائر الكتب الشرقية وكل ما هو جديد من المصنفات في شتى العلوم والآداب، كما كان ممثلاً في عودة البعثات التي زارت المشرق العربي ناقلة إلى الأندلس أسس حضارتها الجديدة «وليس من شك في أن شعلة الثقافة الأندلسية ذكت عند قدوم كثير من

(١) أ. ليفي بروفنسال: أدب الأندلس وتاريخها، ترجمة محمد عبد الهادي شعيرة، المطبعة الأميرية ١٩٥١ م: ٥.

(٢) وقد أشارت د. ماريا خسيوس إلى هذا «كان زرياب هو الموسيقي الأكثر شهرة في بلاط عبد الرحمن الثاني، وكان من مدرسة بغداد وهو الشخصية التي كانت نموذجاً للأناقة في قرطبة في أواسط القرن التاسع، ولا ترجع شهرته إلى تجديداته الموسيقية التي ساهم بها عندما أضاف وتراً خامساً إلى العود. على سبيل المثال -إنما ترجع أيضاً إلى كونه هو الذي جلب وأدخل إلى الأندلس الطرائق أو الأشكال البغدادية في الثياب، وتصنيف الشعر، وفنون الطهي... إلخ على نحو صار معه زرياب رمزاً لجعل ثقافة قرطبة أشبه بثقافة بغداد».

الأمويين وأشباعهم الذين كانوا على قدر كبير من الثقافة، وليس من شك أيضاً في أن وفودهم على الأندلس وطاً للثقافة سبيل الانتشار والذيع، وأضف إلى هذا كله رجوع أول بعثة أندلسية درست بالشرق من بينها يحيى بن يحيى الليثي راوي موطأ مالك رضي الله عنه (ت سنة ٢٣٤هـ) وعبد الملك بن حبيب السلمي عالم الأندلس كما يسميه المقرئ (ت سنة ٢٣٨هـ) وغيرهما من الذين حملوا معهم النفعات المشرقية. فتعرف الأندلسيون على كتب شرقية في اللغة ككتب الأصمعي والكسائي إمام المدرسة النحوية الكوفية والفراء وفي العروض والنقد ككتب الخليل وابن قتيبة ويجدر بنا أن نتذكر في هذا الصدد تشجيع الأمراء والخلفاء للنهضة العلمية والأدبية وما نقله أبو علي القالي من كتب في الأدب للجاهليين والأمويين، كشعر النابغة الذبياني والأعشى وشعر ذي الرمة والخطيئة وجميل والأخطل ومجموعات شعرية كالمفضليات كل ذلك كان له أثره العظيم في عقول المثقفين^(١).

وتشهد المراحل الأولى لقيام دولة إسلامية في الأندلس رحلات متتابعة لقوافل الكتب المشرقية المهاجرة كتب يحملها المختصون وغير المختصين، كتب لا تنحصر في فرع معين من فروع المعرفة ولا في لون بعينه من ألوان الأدب وقد ألح إلى هذا الأستاذ الدكتور إحسان عباس حيث قال: ولم تنقطع هجرة الكتب المشرقية في شتى العلوم. فأدخل الكرماني (ت ٤٥٨) رسائل إخوان الصفا إلى الأندلس لأول مرة. وجلب تاجر عراقي نسخة من كتاب القانون لابن سينا قد بولغ في تحسينها، فأتحف بها أبا العلاء بن زهر تقريباً إليه... وهاجرت إلى الأندلس أيضاً كتب الفارابي وديوان المتنبي ومقامات الحريري... أما كتب

(١) د. محمد منتصر الريسوني: الشعر النسوي في الأندلس، دار مكتبة الحياة، بيروت - لبنان: ٣١.

المعري التي وصلت الأندلس فقد دون ابن عبد الغفور ثبناً لها في كتابه أحكام
صناعة الكلام^(١).

ويؤيد الدكتور شوقي ضيف هذا الرأي ويؤكد كحقيقة ثابتة فيقول:
«وليس هناك كتاب أدبي ولا رسالة نثرية ولا ديوان، ليس من كل ذلك عمل
جيد إلا نقلوه إلى بلادهم فور ظهوره في المشرق، ومما نقلوه في حياة أصحابه
البيان والتبيين ورسالة التريب والتدوير للجاحظ وديوان أبي تمام والمتنبي وسقط
الزند واللزوميات ورسائل بديع الزمان ومقامات الحريري. ومنذ القرن الرابع
نحس بنشاط أدبي هائل، ويبلغ هذا النشاط أقصاه في عصر ملوك الطوائف، إذ
يجمع كل ملك حوله أكبر عدد ممكن من الأدباء والشعراء ليباهي بهم وينافس
فيهم من حوله من الملوك والسلاطين، وراجت في أثناء ذلك أسواق النثر
والشعر، وتعددت هذه الأسواق، ففي كل مدينة كبيرة سوق، وفي كل مدينة
معرض لآخر ما أحدث الكتاب والشعراء من نماذج»^(٢).

وإذا اجتمعت لانتشار الشعر في الأندلس جميع الأسباب التي تقيمه
وتعمل على ازدهاره وتوسع دائرته فإنه من المألوف أن تجد كل أندلسي شاعراً
الحاكم والمحكوم الخاصة والعامة الحضري والريفي حتى ليرقى الشعر بصاحبه
كل مرقى وينزله أسمى منزلة «ولقد افتتن الأندلسيون بالشعر افتناناً عظيماً
فشغل به الخاصة والعامة على السواء. فكان الملوك والأمراء وعلية القوم
يقرضون الشعر ويتساجلونه ويجزلون عليه الصلوات، كما كان العامة يهتزون له
وينظمون على اختلاف مراتبهم وتباين طبقاتهم، حتى الخدم والجواري
وعصابات اللصوص والفئاك كانوا يقرضونه في شتى المناسبات.

(١) د. إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الشروق - عمان،

١٩٩٧م: ٤٧.

(٢) ابن زيدون: ١٢.

وكان الأدب كفيلاً برفع صاحبه إلى أسمى الدرجات، وكتب الأدب والتاريخ غاصة بشتى الروايات في هذا المضمار، وحسبنا ما رواه القزويني في حديثه عن مدينة شلب «قل أن ترى بمدينة شلب من أهلها من لا يقول شعراً ولا يعاني أدباً، ولو مررت بالفلاح خلف فدانه وسألته عن الشعر لقرض من ساعته ما اقترحت عليه وأي معنى طلبته منه. واشتهر بعض الأميين بقرض الشعر مثل ابن جامع الصبّاغ ويحيى القصاب، وكانت أبيات من الشعر كفيلاً بالتجاوز عن كل ذنب ونسيان كل إساءة، حتى إنهم كانوا أمام روعة الشعر وفتنته يغضّون أحياناً عن إقامة بعض الحدود»^(١).

وما كان للشعر أن ينتشر في الأندلس ذاك الانتشار وأن يبلغ تلك المكانة لولا انشغال الأندلسيين بكتب الأدب المشرقية ودواوين شعرائهم يتدارسونها ويشرحونها ويحتذونها ويقتفون أثرها اقتباساً وتضميناً، وثم أعلام للشعر المشرقي برزت ولعت في سماء المعنيين بالشعر في الأندلس فاهتموا بدواوينهم اقتناءً وتحليلاً واقتباساً ومعارضة وحلاً لمنظومهم، ومن أبرز أولاء الأعلام المتنبّي وأبو تمام.

«فقد عرفت الأندلس شعر المتنبّي في وقت مبكر وذلك بوسائط متعددة، فقد نقله إليها أول مرة زكرياء بن بكر المعروف بابن الأشج (٣١٠ - ٣٩٣هـ) وكان قد رحل من الأندلس إلى المشرق فلقي أبا الطيب بمصر وأخذ عنه شعره رواية، ونجد سند هذه الرواية بين أحد عشر سنداً أثبتتها ابن خير في فهرسته، وثمة أندلسي آخر شافه المتنبّي في مصر أيضاً وأدخل شعره إلى الأندلس وهو أبو عبد الله محمد بن قادم القرطبي»^(٢).

(١) ابن زيدون : مقدمة الديوان، ت. علي عبد العظيم، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٥٧م : ٢٠.

(٢) د. محمد بن شريفة: أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة، دار الغرب الإسلامي - بيروت: ٩٨.

وقد امتلأت بعض الخزائن العلمية بأعداد وفيرة من نسخ المتنبي مما يدل على هذا الاهتمام الذي حظي به ديوان المتنبي «خزائن المنصور السعدي العلمية كانت تحتوي على نسخ متعددة من ديوان المتنبي كلها عتيقة ومنسوبة ومروية ومجازة»^(١). «لم يحظ ديوان من دواوين الشعر القديم بمثل ما حظي به ديوان المتنبي من حيث الاهتمام بشرحه والعناية بتفسيره، وقد تجاوزت شروحه الأربعين شرحاً، يقول ياقوت: «ولم يسمع بديوان شعر في الجاهلية ولا في الإسلام شرح هذه الشروح الكثيرة سوى هذا الديوان»^(٢).

ولم يكن اهتمام الأندلسيين بديوان المتنبي مقصوراً على التثبيت من أسانيده أو التعرض له بالشروح والدراسات، بل تعدى ذلك إلى انقسام النقاد حوله مناصرين ومناهضين وهم في ذلك متأثرون بما قام حول الرجل من معارك نقدية شرقية «وأما الأندلس فقد وصل إليها التراث الذي أسفرت عنه المعركة النقدية حول المتنبي في المشرق، سواء فيه ما ألفه خصومه أو ما كتبه أنصاره»^(٣).

إن أبا الطيب أصبح المثال الشرقي المحتذى والذي لا يقدر أي شاعر أندلسي أن يفك إسهامه على ثقافته الشعرية وكما يقول ابن شريفة بُوعي أو بدون وعي "وبحسب تعبير الأستاذ غرسيه غومث "عبادة المتنبي" عندما أشار إلى هذا التأثير البعيد بشعر أبي الطيب «إن الأندلس لم يتخلف عن بقية العالم العربي في عبادته للمتنبي، ولقد حدث هذا في زمن مبكر جداً، بل يمكن القول إنه حدث والشاعر نفسه على قيد الحياة، وعندما نقرأ ديواناً أندلسياً، أو مختارات من الشعر الأندلسي، نلاحظ في بعض الحالات، ونظن في حالات أخرى، أن

(١) المصدر السابق: ١٠٧.

(٢) نفسه: ١٠٨.

(٣) نفسه: ١٢٩.

وراء هذا الشعر تكمن أفكار وصور فنان الكوفة العظيم. وفي الحقيقة عندما نجد أديباً علامة كابن بسام في كتابه «الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة» يعلق على القصائد، ويشير إلى ما سبقت به، نجد اسم المتنبي يتردد بكثرة، بين أهم من احتذاهم الشعراء، وعلى نحو لم يسبق إليه، والإشارة إلى شاعر سيف الدولة، وذكر آرائه، تظهر إعجاباً صادقاً به منقطع النظر، وقد استمر هذا الإعجاب حتى لحظات احتضار الشعر الأندلسي في إسبانيا»^(١).

وما أدل على الإعجاب الذي حظي به أبو الطيب والتوقير الأدبي الذي قدم له قدر ما سجله ابن شهيد في رسالته التوابع والزوابع «فقال لي زهير: ومَنْ تريد بعد؟ قلت له: خاتمة القوم صاحب أبي الطيب، فقال: أشدد له حياز بك، وعطر له نياسيمك، وانثر عليه نجومك»^(٢).

ويجدر بنا في هذا المقام أن نسجل بعض المقولات التي احتفت بالمتنبي وأبرزت مكانه بين الأندلسيين شعراءً ونقاداً.

«وأما المتنبي فقد شغلت به الألسن وسهرت في أشعاره الأعين، وكثر الناسخ لشعره والأخذ لذكره، والغائص في بحره والمفتش في قعره عن جمانه ودرّه»^(٣). «قلت فالكندى أبو الطيب؟ قال ذو الطبع الصيب، والكلم الطيب، ألم يتقدم ذكره، وشهر عرفه ونكره، لهجت بأمثاله الأفواه، وعذبت بأشعاره الأمواه»^(٤).

(١) غرسية غوث: مع شعراء الأندلس والمتنبي، ت.د. الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، ١٩٨٣م: ٤٦.

(٢) ابن شهيد: التوابع والزوابع، ت. بطرس البستاني، دار صادر - بيروت، ١٩٨٠م: ١١١.

(٣) ابن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ت.د. إحسان عباس، دار الثقافة - بيروت، ١٩٩٧م، ق ٤م: ١٦٤.

(٤) السرقسطي: المقامات اللزومية، ت.د. بدر ضيف، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٩م: ٧٥.

«كان المترسلون أيضاً يستشهدون بشعره أو يعمدون إلى حله ونثره، والأمثلة في الذخيرة أو غيرها كثيرة، وما هذا كله إلا لأن القوم كانوا يستظهرون ديوان المتنبي ويتمثلونه، ويجدون فيه ما يسعفهم في التعبير عن أغراضهم ومواقفهم، وقائمة الذين كانوا يحفظون الديوان طويلة، وفيهم الطبيب كابن زهر والفيلسوف كابن رشد والفقيه كابن عربي، والمؤرخ كابن خلدون، والأديب كالبياسي وغيرهم»^(١).

ومثلما حظي ديوان أبي الطيب بهذه المكانة في نفوس الأندلسيين فقد نال قرابة منها شعر أبي تمام فعرفوا أشعاره وأقبلوا عليها وانتشرت وذاعت بينهم ذيوهاً واسعاً وكان لهذا عدة مظاهر كما كان للمتنبي وأشعاره، فأقبل الأندلسيون على أشعار أبي تمام دراسة وشرحاً ونقداً وموازنة ومعارضة «أما الأندلس وأهلها فقد عرفوا أبا تمام ووصل إليهم شعره في حياته وفتنوا به، وشغلوا بفسنه وصنعتة، وأدرك لديهم من القبول والحظوة ما لم يدركه إلا المتنبي بعد ظهوره»^(٢).

ولم تقتصر مظاهر الانتشار عند ما سبق بل إن أبياته وأشطاره التي ضمنت نظماً ونثراً في ثنايا الرسائل الإخوانية والديوانية وفي تضامين الكتابة الأندلسية والمغربية على العموم، وهذا باب كبير لا سبيل إلى تتبعه على حسب قول ابن شريفة. فقد درس الدكتور أيمن ميدان أثر المتنبي في مترسلي الأندلس في بحث بعنوان: المتنبي ومترسلو الأندلس في القرن الخامس الهجري، إصدار خاص، مجلة كلية الآداب بالمنصورة، أغسطس ٢٠٠٠م.

(١) أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: ١٥٢.

(٢) أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: ١٠.

بل إن آثار أبي تمام بلغت شأواً بعيداً عندما أصبح وصفه للطبيعة موضع تقليد من أهل الأندلس لنرى إلى أية درجة وصل الإعجاب بهذا الشاعر مما أثار استغراب عديد من الأدباء والنقاد مثل الدكتور إحسان عباس الذي يقول: «ومن أغرب الأمور أن يكون شعر أبي تمام محركاً في وصف الطبيعة وأنموذجاً للأندلسيين في هذا المقام»^(١).

كما يشير إلى هذا البهيتي في حديثه عن وصف الطبيعة في الأندلس فيقول: «ومن أهم ما سار فيه الشعر قدماً على يد أبي تمام»^(٢).

ويتحدث ابن شريفة عن اهتمام الأندلسيين بحماسات أبي تمام والتي بلغت درجة لم يصل إليها شاعر مشرقى «عني الأندلسيون المغاربة بروايتها وحفظها، وما أكثر ذكرها في تراجم الأعلام، وقد يكون غريباً بالنسبة إلى وقتنا أنها كانت من المقررات الابتدائية، كما أنهم عنوا بشرحها وتأليف «حماسات» على طريقته»^(٣).

ونستطيع من خلال الفقرة السابقة أن نقف على مستوى التعليم في الأندلس مما يؤيد ما بدأناه في هذا الفصل من ارتقاء مستوى التعليم وأثر ذلك في تمكن أهل الأندلس من الثقافة العربية.

ولنا أن نميل مع المسيل حيث يميل إذ اعتنى ابن شريفة بتحديد مظاهر عناية الأندلسيين بأشعار الطائي أبي تمام «أولهما يتجلى في المعارضة التي

(١) د. إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، دار الشروق- عمان، ١٩٩٧م: ١٠٠.

(٢) لمحيب محمد البهيتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مطبعة السنة المحمدية- القاهرة، ١٩٦١م: ٤٩٩.

(٣) أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: ٧٨.

وقد روى الأعلام الشتمري (ت ٩٧٦هـ) حماسة أبي تمام وحققها الدكتور مصطفى عليان في جامعة أم القرى سنة ١٩٢٣هـ.

أصبحت ظاهرة عامة في شعر الأندلس والمغرب، ويمكن القول بأن معارضة أبي تمام بدأت مع جيل ابن عبد ربه، فقد حذا هو وشعراء عبد الرحمن الناصر حذو أبي تمام في بناء القصيدة، ولا سيما قصيدة المدح التي يشتمل القسم الأخير منها على نعت القصيدة ومدحها، ويعتبر أبو تمام الشاعر المبرز في هذا المنحى كما يقول الشريشي في شرح المقامات، وقد أعجب ابن عبد ربه بشعر أبي تمام في وصف القلم وعارضه بشعر له في الموضوع نفسه، وأورد مختارات من شعره في العقد الفريد، وكان استشهاد به في مختلف أغراض كتابه وموضوعاته يدل على حفظه وتمثله كما يدل على أنه غدا مألوفاً في البيئة الأدبية الأندلسية يومئذ. والمظهر الثاني أن شعر أبي تمام كان كعامة الشعر القديم والمحدث من المحفوظ الذى تجرى ألفاظه ومعانيه على السنة الشعراء وأقلام الكتاب في الأندلس والمغرب وكانوا لا يستطيعون التخلص من تأثيره حينما يكتبون أو يشعرون، ومن هنا نجدهم يقعون على معانٍ وصور وصيغ سبق إليها أبو تمام، وقد شغل بعض دارسي الأدب وشراح الشعر بهذا الموضوع في الأندلس وتناولوه في إطار السرقات، وهو الأسلوب المعهود في الدرس الأدبي يومئذ^(١).

وبعد، فإننا قفينا على أثر هذين الشاعرين على سبيل المثال لا الحصر لتبين مدى تأثير الشعر المشرقي في الثقافة الأندلسية ومدى إقبال الأندلسيين على هذه الثقافة الوافدة من المشرق ومظاهر هذا الإقبال، وعلى أية حال فإننا لا نقصر هذا الأثر على جانب النظم فإننا بنظرة سريعة للمؤلفات الأندلسية في باب الأدب وأحواله وأعلامه وتاريخه نستطيع بكل يسر أن نرى بوضوح أثر الأدب المشرقي في النثر ومؤلفاته في العهود المختلفة للدولة الأندلسية ولنضرب

(١) أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: ٥٦.

بذلك بعض الأمثلة ونشير بعض الإشارات، فما جاء في نفح الطيب مثلاً من أسماء شعراء المشرق وأشعارهم تضميناً واقتباساً ومعارضة ما يشير إلى مدى الاتكاء على أشعار المشاركة والإعجاب بها ومن هؤلاء المذكورين على سبيل المثال: المتنبّي، أبو تمام، زهير، المعري، ابن الرومي، امرؤ القيس، الشريف الرضي، ذو الرمة، حسان بن ثابت، بشار بن برد، الأعشى، الشماخ، أبو نواس، البحتري، أبو ذؤيب الهذلي، متمم بن نويرة، دريد بن الصمة، أبو فراس الحمداني، الكميت، جميل بثينة، المتلمس، الحطيئة، عنترة. كذلك ما جاء في المن بالإمامة لابن صاحب الصلاة مع كونه سجلاً تاريخياً بالدرجة الأولى فمن الأسماء التي نقرأها بين طياته: الصمة ابن عبد الله، الخنساء، أبو تمام، ابن الرومي، مهيار.

كذلك ما ضمّنه كتاب "أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض" من أسماء مشاهير شعراء العرب أمثال المتنبّي، حسان، أبي نواس، الحطيئة، أبي العتاهية، البوصيري، النابغة، الفرزدق، الصمة القشيري، أبي العلاء المعري، امرؤ القيس، قيس بن ذريح، كما يحيل إلى بعض الكتب النقدية مثل "البيان والتبيين" ويذكر آثار العرب وأيامهم ومشاهيرهم وصفاتهم وكناهم ومأثوراتهم وعلماءهم وكتبهم وأسماء مواضعهم ونباتاتهم... وغير ذلك.

أضف إلى ذلك ما حوته هذه الكتب وغيرها من أقوال للرسول صلى الله عليه وسلم ولعلي بن أبي طالب وما اشتهر من كلام الأصمعي والجاحظ وآرائهم كما حوت العديد من الأمثال والحكم والوصايا العربية.

وثمة لون آخر من ألوان هذا التأثير ويتمثل هذا اللون في السير على نهج المشاركة في التأليف اختياراً للموضوعات وتبويهاً مثلما صنع ابن عبد ربه في كتابه العقد الفريد، فقد نسجه على طريقة "عيون الأخبار" حتى إنه جعله في

صورة مشرقية شكلاً ومضموناً فلم يحو هذا المصنف تواليف عن الأندلسيين بل جعله عن المشاركة بشكل يكاد أن يكون مطلقاً لولا هذه الأشعار الخاصة به التي ضمنها جواهر عقده، ويذكر محمد التونجي في الجزء الأول عبقرية صاحب العقد في تأليفه كتاب شرقي لا أثر للأندلسية فيه: «ونحن حين نتعرض لكتاب العقد لا يعني أننا نسجل كتاباً أندلسياً، بل نسجل أثر أدب المشرق في أدب المغرب ولولا شعر ابن عبد ربه لما وجدنا شيئاً أندلسياً في الكتاب. ولقد اطلع ابن عبد ربه على كتاب عيون الأخبار فأعجب به وبطريقته. فأراد أن يصنع كتاباً للأندلسيين على نسق كتب المشاركة، فجعله قدوته ومعلمته، غير ناسٍ شخصيته»^(١).

ويذكر في موضع آخر أن مضمونه لم يختلف عن مضامين كتب المشاركة في التأليف «إن كتابه لم يختلف عن مضمون كتب المشاركة، ولم يستشهد بشعر الأندلسيين وأخبارهم شيئاً، إلا ما أتى به من شعره من باب المباهاة والمضاهاة»^(٢). ثم نجده يصرح بالهدف من صناعة الكتاب «وكان هدفه حب اللحاق والسباق والتفوق، وقد فعل، وعلى هذا اتفق الناقدون وأجمعوا»^(٣). ومن هؤلاء الكتاب من عارض التصانيف المشرقية خاصة تصانيف أبي العلاء ومنهم أبو الربيع بن سالم. «وجهد النصيح في معارضة المعري في خطبة النصيح... ومفاوضة القلب العليل ومنابذة الأصل الطويل بطريقة أبي العلاء المعري في ملقى السيل»^(٤).

(١) ابن عبد ربه: العقد الفريد، ت. أحمد أمين والزين والإياري، القاهرة ١٩٥٣م: ١٤.

(٢) ابن عبد ربه: العقد الفريد: ١: ١٥.

(٣) نفسه ١: ١٦.

(٤) لسان الدين بن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، ت. محمد عبد الله عنان، الخانجي-القاهرة، ١٩٧٧م: ٤: ٩٧.

ومنهم عبد الغفور الذي ترسم خطى المعري خطوة خطوة في الصاهل والشاحج وفي سقط الزند وخطبة الفصيح ويذكر د. إحسان شيتاً من هذا في حديثه عن هذه الألوان من الاحتذات بالطرائق المشرقية في الكتابة «إن ابن عبد الغفور الكلاعي كان قد تذاكر هو وصاحب له ما لأبي العلاء من تواليف بديعة، فقال صاحبه: إن أبا العلاء لا يجاري ولا يباري ولا يعارض في واحد منها؛ فأحب عبد الغفور أن يثبت تفوقه فكتب رسالة الساجعة والغريب معارضة لرسالة الصاهل والشاحج لأبي العلاء، ثم عارضه بتأليف سماه ثمرة الألباب مضاهياً بذلك سقط الزند وعارضه في خطبة كتاب الفصيح وهذا جهد معجب واحد من المعجبين بأبي العلاء، وهناك آخرون غيره منهم ابن أبي الخصال الذي عارضه في ملقى السبيل والسرقسطي الذي تأثر خطاه في المقامات فبناها على لزوم ما لا يلزم، وتأثر به ابن خفاجة من حيث الشكل حين استعمل اللزوم في شعره وليس من السهل أن تمثل على تأثر الأندلسيين بالمبنى الشعري عند أبي العلاء فإن سقط الزند الذي استأثر باهتماماتهم فيه الشيء الكثير من أثر المتنبي نفسه»^(١).

ومنهم ابن زيدون في جانبه الثري فقد كتب رسالته الهزلية على غرار صنع الجاحظ في التربيع والتدوير.

ولم يقتصر اتباع الجاحظ على موضوعاته إنما اتبعوه أيضاً في أسلوبه الساخر الهزلي على ما بدا في رسالته التربيع والتدوير، ومنهم عبد الله بن مسعود وأحمد بن عباس الكاتب وابن زيدون ولم يكن الجاحظ فقط هو الذي تأثر به الأندلسيون في سخريته وتهكمه فقد وصلت إليهم كما يذكر ذلك

(١) تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين: ٩١.

د. إحسان عباس «هزليات أبي الشمقمق وأبي الرقعمق، وأحياناً مجونيات ابن سكر، وابن حجاج، ففتح ذلك لهم باباً واسعاً من الاتباع، وأصبحت طريقة الجاحظ في السخرية مطلباً يحاولون بلوغه»^(١).

إن كثرة النماذج والتوالييف الثرية التي وصلت الأندلس أتاحت فرصة كبيرة للاحتذاء والتقليد «اتسعت النماذج التي أصبح النثر الأندلسي قادراً على محاكاتها وتعددت إذ أصبح التراث المشرقي لدى النثر الأندلسي يضم طرائق سهل بن هارون والجاحظ وكتاب القرن الرابع وبخاصة بديع الزمان، ثم رسائل المعري ومقامات الحريري، وفي باب الخطب أصبحت خطب ابن نباته هي النموذج الرفيع الذي يحتذى، وكاد كل كاتب يجد أنموذجه المفضل لدى واحد أو غير واحد من كتاب المشاركة. ولكن لا ينكر استقلال الكتاب الأندلسيين في الجزئيات ومحاولتهم التجديد في اختيار الموضوعات»^(٢).

وإذا كان التأثير الأندلسي بالشرق قد استمر منذ بدأ الدولة إلى أخريات أيامها، فقد تفاوتت درجاته من عصر إلى آخر حسب الظروف السياسية والثقافية الخاصة بالغرب الأندلسي تارة أو بالشرق العربي تارة أخرى، فقد ازدهر في عصور وخبأ سناه في عصور آخر وقد التفت غارسيا غومث إلى هذا التأثير بالشرق على مر العصور الأندلسية فيما يلي:

(١) تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين: ١٢١.

(٢) نفسه: ٢٢٨.

عصر الإماراتين:

وقد ذكر عنه: «ولقد كان الشعر العربي في الأندلس في ذلك الحين صدى خافتاً لما كان يتردد في جوانب المشرق الأقصى من شعر، ولكن أصوله ثبتت في التربة الأندلسية نتيجة لعاملين أحدهما بعيد عن الآخر كل البعد: أولهما ما أولاه إياه بعض أمراء الأندلس (كالداخل والناصر وأمراء بني أمية عامة) من العناية، وما صرفه إليه بعض رؤساء العرب من اهتمام (مثل سعيد بن جودي الزعيم العربي الشجاع الطائر الصيت) فقد كان أولئك وهؤلاء ينفسون بالشعر عما يثقل صدورهم من هموم»^(١).

عصر الخلافة:

وقد قال عنه: «ولقد عرف الأندلس على أيام الناصر (٣٠٠ / ٩١٢ - ٣٥٠ / ٩٦١) دواوين المتنبي وغيره من أئمة التعريض العربي القديم المحدث، وعلى بلاط مقر ذلك الخليفة العظيم عبد الرحمن الناصر وابنه الحكم المستنصر العالم الجماع للكتب (٣٥٠ / ٩٦١ - ٣٦٦ / ٩٧٦)، والوزير الخطير العظيم السلطان المنصور بن أبي عامر (توفي عام ٣٩٣ / ١٠٠٢) وفد سفراء الثقافة المشرقية: من أبي علي القالي (دخل الأندلس عام ٣٣٠ / ٩٤١)، إلى صاعد البغدادي (وفد عام ٣٨٠ / ٩٩٠)»^(٢).

(١) غارسيا غومث: الشعر الأندلسي، ترجمة د. حسين مؤنس، نهضة مصر، الطبعة الثانية، ١٩٥٦م:

٣١، ٣٠.

(٢) الشعر الأندلسي: ٣٦.

عصر الطوائف:

وقد ذكر عنه: «وفي أثناء ذلك كله كانت قرطبة النبيلة تحتضر وكان البربر أصحاب السلطان في جنوبي الأندلس قد عقدوا الحناصر مع اليهود. وقلّ وفود أعلام المشاركة على الأندلس»^(١).

عصر المرابطين:

حيث قال عنه: «وكان المشرق إلى ذلك في انهيار متصل، ولم يعد له على الأندلس إلا ظل خفيف من سلطانه الثقافي الأول، بل حدث عكس ما رأيناه قبلاً من وفود المشاركة على الأندلس حاملين إليه ذخائر العلم والحضارة، واتجهت الآن موجة الهجرة من الأندلس إلى المشرق»^(٢).

عصر الموحدين:

حيث قال عنه: «وإننا لتأمل أحوال الأندلس فلا نكاد نجد للمشرق إلا ظلاً باهتاً من أثر بعيد»^(٣).

عصر مملكة غرناطة:

ويصوره غومث بأنه: «كان ذيلًا على تاريخ الأندلس»^(٤). وفي أغلب الظن أن هذا التقسيم للأستاذ غارثيا غومث الذي أضعف من وجود مظاهر التأثير بالمشاركة في أغلب العصور الأندلسية، أو أنه لم يعد لها

(١) نفسه: ٤٥.

(٢) نفسه: ٥٧.

(٣) نفسه: ٦٥.

(٤) نفسه: ٧١.

إلا ظلال باهتة ويرجع ذلك إلى قلة وفود المشاركة على بلاد الأندلس، أظن أن هذا ليس سبباً يجعلنا نقبل ذلك، حيث إن التأثير لا يستوجب وفود المشاركة فقط، بل إن التأثير يكون في رحلات الأندلسيين لبلاد المشرق إضافة إلى أن الأمر لا يستلزم تواجد العلماء والأدباء المشاركة بأشخاصهم، فكتبهم ومؤلفاتهم كانت بين أيدي الأندلسيين ينهلون منها متى شاءوا وكيفما أرادوا، وألوان التأثير ظلت موجودة بدرجة أو بأخرى على طول عمر دولة الأندلس وبأنماط مختلفة ومتجددة وهذا ما سيثبته البحث من خلال الدراسة النصية.

وقد استمر هذا التأثير حتى نهاية الدولة الأندلسية مما أسمتها د. حسناء بو زويته تضافر النصوص "وقد قامت عليها كثير من أشعار المدونة، في توظيف آيات من القرآن، ومختارات من كلام العرب، وأبيات من الشعر القديم، وأمثال أندلسية، وأسماء أعلام وأماكن، وفي معارضات ومواردات، ونسج على طرائق مسماه، إذ نحا بعضهم نحو الطريقة المشرقية والطريقة المهيارية وطريقة الشريف الرضي"^(١).

وأمام هذا التأثير بالمشاركة فإن الباحثين قد أولوه العناية والاهتمام كظاهرة أدبية طبيعية شغلت جزءاً كبيراً من تاريخ الأدب العربي في الأندلس، فمنهم من قسم تاريخها كما سبق وحدد الأستاذ ليفي بروفنسال، ومنهم من أدلى برأيه، ومن هؤلاء الأستاذ الريسوني الذي كان له رأي في ذلك يتعارض مع ما جاء به د. إحسان، وقد أثرت ألا أختم هذه الجزئية من البحث إلا بعد استعراض الرأيين ومناقشتهما.

أما الرأي الأول فيقول صاحبه د. محمد الريسوني: «إن الأدب الأندلسي في مرحلته التكوينية كان امتداداً صرفاً لصدى الأدب المشرقي ما في

(١) حياة الشعر في نهاية الأندلس: ٧١٧.

ذلك شك، ولا يستطيع أحد منا أن يرفع سبابه منكرأ تأثير المتنبي، وأبي تمام، وأبي نواس، والبحتري، وابن الرومي، وأضرابهم من سدة الشعر العربي في شعر شعراء الأندلس، كما إننا لا يمكن أن نتجاهل أستاذية أولئك الأفاضل لهم، ولكن بعد أن ترفت الحياة في الأندلس، ورقت أنفاسها بين جنباتها، وأخذت شكلها الحضاري الرائع الفني بدأنا نرى الشعر الأندلسي يقف على قدميه في شموخ تبعاً للمد الحضاري شأنه في ذلك شأن سلفه المشرقي^(١)، «ويلح الإنصاف، ونحن في معرض الدفاع عن الأدب الأندلسي أن نقف هنيهة من الزمن لنناقش الدكتور إحسان عباس مناقشة صغيرة في ما ذهب إليه في كتابه (تاريخ الأدب الأندلسي - عصر سيادة قرطبة) من أن «ربقة التقليد خانقة تحول القابليات عن طريق الابتكار، ولو أن الأندلسيين نظروا من خلال أنفسهم مثلاً إلى شعر الطبيعة لاستغنوا عن مناظرات ابن الرومي وتشبيهات ابن المعتز الجامدة، ولاستوحوا بيشتهم لا أشعار أبي نواس في وصف الخمر» الدكتور إحسان عباس - مع تقديري له - جمع به القلم عن جادة الصواب جموحاً بعيداً، ذلك أن الأندلسيين لم يأتوا أمراً إذاً إذا استعانوا بتشبيهات ابن المعتز وغيره وأدى ذلك إلى خلق جميل، وليس غريباً إذا تداول الشاعر المعاني الواحدة وأبرز كل قدرته الفنية على توليد معان أخرى جديدة، وكذلك كان شأن الأندلسيين في بعض أعمالهم الشعرية وفي البعض الآخر قد تخونهم مقدرتهم الأدبية، وفي البعض الآخر أيضاً يتفوقون على أقرانهم الشرقيين^(٢).

وأعتقد أن الأستاذ الريسوني - مع تقديري له - هو الذي جمع به القلم عن جادة الصواب جموحاً بعيداً حيث إنه لم يشر إلى سائر رأى د. إحسان في هذا

(١) الشعر النسوي في الأندلس: ٣٦.

(٢) الشعر النسوي في الأندلس: ٣٨.

الأمر، واكتفى بهذا الجزء منه فقط مما يلبس على القارئ ويوقعه في مشكل الحكم غير العادل في هذا الأمر، وإنصافاً للقضية فإنه يتوجب على أن أنقل بقية رأى د. إحسان.

حيث يقول: «على أننا نزيد الأمر بياناً ونقول: هب أن الأندلسيين لم يعمدوا إلى التقليد المشرقي فإن اشتراك البيتين المشرقية والأندلسية في المتكأ الحضاري، سيجعل صور التشابه ولا بد أوضح تحت عيون الباحثين من صور التخالف والافتراق تلك حقيقة يجب أن نعيها تمام الوعي، لا حين نتحدث عن الشعر الأندلسي وحسب، بل حين نتحدث عن شعر كل قطر من الأقطار الإسلامية التي وجدت طريقها إلى الاستقلال السياسي في هذا العصر أو ذاك، والمتكأ الحضاري لا يعني الشركة في مواد العمران وحسب بل يمتد فيشمل الشركة في وسيلة التعبير والمقدسات الدينية والدوافع الأسطورية والمستوى العلمي وغير ذلك من شئون تسمى جميعاً الموروث العام»^(١).

وأعتقد أن الأستاذ الريسوني عاد مرة أخرى ليتفق في المقولة نفسها مع ما أبداه د. إحسان من رأى في مستوى الشعر الأندلسي في فترة مائتي عام فقط من عمر الدولة الأندلسية «وهكذا نجد أنه ليس من السهل أن ندرج الشعر الأندلسي في هذه الفترة تحت مقولة واحدة، فهناك الشعر الفج الجافي، والآخر السهل السائغ المنبعث في يسر، وهناك التصوير المتكلف المخفق، والتصوير المبتدع الموفق، وثمة توجد الإحالة كما يوجد الإغراب، وتتوفر البساطة كما تتوفر الجزالة»^(٢).

(١) الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ١١٧.

(٢) الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ١٢٠.

وعلى أية حال فإنه يحسن بنا الآن أن ننطلق إلى معرفة أكثر تفصيلاً وتحديداً لمفاهيم هذه الأنواع من التأثير والتي تمثل المعارضات الشعرية أبرزها وأعلاها؛ فنتبعها معجماً واصطلاحياً ثم نبين مفهومها ومكانتها، ثم مفهومها في النقد الأوروبي الحديث ونبحث في العمق التاريخي لنشأتها ثم الأسباب التي دعت إلى ظهورها في الأندلس، والتفسيرات التي قيلت حول هذا الموضوع، ثم نتعرف أنواعها والفارق بينها وبين فنون أخرى قد تتشابه معها في بعض جوانبها، ثم نبين موقف النقاد من هذه الظاهرة، ما لها وما عليها ثم المعارضات بين الازدهار والركود.

الفصل الثاني

المعارضات وفنون أخرى

أولاً: المعنى اللغوي للمعارضة:

«وعارض الشيء بالشيء معارضة: قابله، وعارضت كتابي بكتابه أي قابلته، وفلان يعارضني أن يباريني، وعارض في السير: سار حiale وحاذاه، وعارضته بمثل ما صنع أي أتيت إليه بمثل ما أتى وفعلت مثل ما فعل، ويقال: عارض فلان فلاناً، إذا أخذ في طريق وأخذ في طريق آخر فالتقيا»^(١).

ثانياً: المعنى الاصطلاحي للمعارضة:

«المعارضة في الشعر أن يقول شاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية فيأتي شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة بجانبها الفني وصياغتها الممتازة، فيقول قصيدة من بحر الأولى وقافيتها، وفي موضوعها أو مع انحراف عنه يسير أو كثير، حريصاً على أن يتعلق بالأول في درجته الفنية أو يفوقه فيها دون أن يعرض لهجائه أو سبّه، ودون أن يكون فخره صريحاً علانية، فيأتي بمعان أو صور بإزاء الأولى تبلغها في الجمال الفني أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التعليل، أو جمال التمثيل، أو فتح آفاق جديدة في باب المعارضة»^(٢).

ومن خلال استعراض المعنيين نرى اتفاقاً على مفهوم اشتراك أمرين في فعل واحد يؤدي الطريقة ذاتها وعلى النمط نفسه فيحدث التلاقي المعبر عن

(١) ابن منظور: لسان العرب، مادة: عارض، ت. عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف- القاهرة.

(٢) د. أحمد الشايب: تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، ط. ٣، ١٩٩٨ م: ٧.

انبهار الثاني بالأول، ومن ثم فإن محاولات المعارضة تضع أقدامها على طريق الإجداد والتفوق أحياناً فتلحق بالركب، أو تضل طريقها فتراجع وتتوقف أحياناً أخرى، وهذا يؤيد مفهوم المعارضة الصحيحة وهو القائم على تصور المعارضة نوعاً من التعبير عن الإعجاب وإثبات القدرات الإبداعية الخاصة التي تميز شخصية صاحبها الأدبية وتخرج به عن دائرة الاتهام بالتقليد البحت والمحاكاة الباردة وإن كان هذا طوراً من الأطوار الأولى للمعارضات الأندلسية، وقد دافع أكثر من باحث عن هذا المفهوم وحاولوا أن يدرءوا عن المعارضات هذا الاتهام الذي يحط من قدرها كعمل أدبي خلاً من مبدع يضيف على النص الأول قيمة جديدة ويبث فيه الحياة من جديد بعدما كاد أو يكاد يبلى ويخلق ويسعى لإثراء مكتبة الشعر العربي.

ولكن هل كل اتفاق بين شاعرين في الوزن والقافية والموضوع يعد معارضة هذا ما انتقده د. حسن عباس في قوله:

«تتفق الأعمال الشعرية في أوزانها وقوافيها وموضوعاتها ولكنها لا تعبر عن معارضة اللاحق للسابق، ذلك أن أوزان الشعر العربي وحروف رويه وحركات إعرابه، كل ذلك مما يقع تحت احتمالاته المتعددة تحت الحصر، ولو أطلقنا الحكم به لكان أكثر ما نرى من شعرنا العربي داخلاً في باب المعارضة»^(١).

وهذا بحث الدكتور منجد مصطفى بهجت الذي يذود فيه عن المعارضات ويؤيدها في أكثر من موضع من مواضع بحثه القيم «إن مجرد قول الشاعر قصيدة في بحر قصيدة أخرى وقافيتها وموضوعها، لا يدل على تقليد

(١) د. حسن عباس: التيار المشرقي في الأدب الأندلسي، مكتبة الآداب - طنطا: ٣٥.

مطلق للشاعر السابق على نحو ما ذهب عدد من الدارسين، والصواب أنها مظهر من مظاهر الإبداع وصورة من صور التفوق لاسيما في مراحلها الأخيرة، فقد يبدو الشاعر مقلداً وتكون المعارضة مظهراً من مظاهر هذا التقليد لكنه لن يجرؤ على معارضة كبار الشعراء إلا بعد أن تستقوي لديه ملكة الشعر فيحاول مجارة أعلام الشعراء ومظاهراتهم وتنتهي به هذه النزعة وتستوي على ساقها حين يدرك مرتبة أولئك الشعراء الذين بدأ معجباً بهم، ومن هنا نستطيع أن نقرر بأن المعارضة حالة تتجاوز التقليد إلى الإبداع والمتابعة إلى الابتكار^(١).

ويتلاقى الرأي السابق برأي الأستاذ أحمد هيكمل في رؤيته للاتجاهات الأدبية والتي يرى فيها أن المعارضات تمثل إعجاباً بالاتجاه الشعري المحافظ الجديد الذي ظهر في المشرق «على أن ذلك لم يكن في الغالب -تقليداً من الأندلسيين هؤلاء الأعلام المشاركة؛ وإنما كان إعجاباً بالاتجاه الشعري أولاً، ورغبة في إثبات مقدرتهم وتفوقهم ثانياً وليس أدل على عدم التبعية والتقليد، من أن الشاعر الأندلسي كان يجاهر بموازنة نتاجه بنتاج سابقه المشرقي، حين يعالج موضوعاً عاجله، أو يورد فكرة أورد مثلها، أو يؤلف صورة رسم نظيرها، وهذا ابن عبد ربه مثلاً، يورد نماذج لأبي تمام وغيره من أعلام شعراء المشرق، ثم يورد أشعاراً له في الموضوعات نفسها أو مع بعض الأفكار المتشابهة والصور المتقاربة، وهو يشير بهذا العرض إلى مقدرته كشاعر أندلسي، ويحاول إثبات تفوقه على هؤلاء الأعلام، بل إنه أحياناً يصرح بهذا، فيعلق بعد إيراد نموذج مما يدل على قصده إلى إثبات التفوق. فالمسألة إذاً لم تكن تبعية أو سرقة، وإنما

(١) د. منجد مصطفى بهجت: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط غرناطة، مديرية دار الكتب،

جامعة الموصل ١٩٨٨م: ٢٦٧.

والصواب: ومضاهاتهم.

كانت معارضة وتحدياً، وليس معنى ذلك أن الأندلسيين لم يتأثروا بفن سابقهم ومعاصريهم من المشاركة؛ فالحق أنهم تأثروا إلى أبعد حد، ولكن هذا التأثير كان في الغالب تأثيراً بالمذهب وتعلقاً بالاتجاه، كما كان في أكثر الأحيان تأثير الأصلاء السواعين، ذوى الشخصية المفتحة القوية، التي تضيف إلى ما تتأثر به كثيراً من ذاتها وفنّها فتغنيه وتنميه»^(١).

المعارضات من منظور غربي:

وإذا كان النقد العربي أطلق على هذا النوع من النشاط الأدبي مصطلح "معارضة" فإن النقد الأوروبي يستسيغ مصطلحاً آخر وتسميات تحمل المفهوم نفسه للمحاكاة أو التحويل.

ومن هذه المصطلحات: التناص - التناصية - التعلق النصي - الاتساعية النصية.

وعليّنا قبل التفرغ للدراسة النظرية لمفهوم المعارضات أن نعرض له من وجهة نظر نقدية غربية في سطور موجزة.

يعرّف جيرار جينيت التناصية بأنها «علاقة حضور مشترك بين نصين وعدد من النصوص بطريقة استحضارية Eidetiquement، وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر.

إن أكثر أشكال هذه العلاقة وضوحاً وحرفية هي الممارسة العادية للاقتباس citation (.....)، وإن أقل أشكالها وضوحاً وشرعية هي السرقة Plagiar (.....) وهي افتراض غير معلن ولكنه حربي. وإن أقل

^(١) د. أحمد هيكل: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف ١٩٩٧م: ١٩٩.

أشكالها وضوحاً وحرفية هو الإلماع a Huion وهو أن يقتضي الفهم العميق لمؤدى ما enonce، ملاحظة العلاقة بين مؤدى آخر تحيل إليه بالضرورة هذه أو تلك من تبدلاته، وهو بغير ذلك لا يمكن فهمه»^(١).

ويعرف لوران جيني التناص بأنه «عمل يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص وتمثلها، ويحتفظ بريادة المعنى»^(٢).

أما ميشيل ريفاتير فإنه يرى أن التناص «هو أن يلحظ القارئ علاقات بين عمل وأعمال أخرى سبقت أو جاءت بعده، ويبلغ به الأمر حداً يطابق فيه التناصية في هدفها مع الأدبية litter arité نفسها ... هي الآلية الخاصة بالقراءة الأدبية. إنها تنتج التمعنى Signifiante في حين أن القراءة الموجزة والمشاركة بين النصوص الأدبية كانت أم لا، لا تنتج إلا المعنى»^(٣).

أما التناص عند رولان بارت، فيتمثل في قوله: «يعيد النص توزيع اللغة» (...). إن تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزاً، وفي النهاية تتحد معه، هو واحدة من سبل ذلك التفكك والانبثاق، كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تترأى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة»^(٤).

ويرى بارت أن التناص يتمثل في: «مقاومة السياق المنغلق فيؤكد وجود سياقين على الأقل، ومن ثم فإن العبارة التي تتبع معنى ممكناً لا تلغي غيره من

(١) آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ت.د. محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١٩٩٨م:

١٣٣، ١٣٢.

(٢) آفاق التناصية المفهوم والمنظور: ٧٥.

(٣) نفسه: ١٣٤-١٣٥.

(٤) نفسه: ٤٢.

المعاني التي تصله بنصوص مغايرة، والنص (المتناص) intertext هو الجانب المستعرض من الكتابة التي تنغلق على نفسها، بل تنفتح على غيرها من تفاعلات نصية دائمة»^(١).

أما التعلق النصي فهو ترجمة لمصطلح جيرار جينيت Hypertextuell، وقد فسر سعيد يقطين هذه الترجمة بقوله: «وهذا ما دفعنا إلى تسمية هذه العلاقة بين النصين بالتعلق النصي، وذلك على اعتبار أن القاعدة فيها أن الكاتب من خلال قراءاته المتعددة، يتعلق (بالمعنى الإيجابي للكلمة) بنص نموذج أو كاتب معين، يظل يحتذيه ويسير على منواله في نسج تجربته أو التنويع عليها»^(٢).

أما النص المتسع فيطلقه جيرار جينيت على «كل نص مستمد من نص سابق بتحويل بسيط (نقول من الآن فصاعداً تحويل فقط وبتحويل غير مباشر نقول: محاكاة»^(٣) وإن الاتساعية النصية هي «بعد عالمي (بدرجة مختلفة) للأدب، ليس هناك عمل أدبي لا يستدعي بدرجة مختلفة وحسب القارئ، بعض الأعمال الأخرى، وبذلك تكون الأعمال كلها اتساعية نصية، ولكنها مثل متساوي أورويل Orwell بعضها اتساعي نصي أكثر من بعضها الآخر، أو يكون ذلك أكثر ظهوراً وتكثيفاً ووضوحاً فيها بالنسبة إلى غيرها»^(٤).

أما فكرة موت المؤلف وعلاقتها بالتناص فإن بارت يوضحها من خلال تعريف النص: «النص: فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيها كتابات مختلفة، وتتنازع دون أن يكون أي منها أصلياً: فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر

(١) د. عمر عبد الواحد: التعلق النصي، دار الهدى للنشر: ٥٢.

(٢) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء، ١٩٩٢م: ٢٩.

(٣) آفاق التناصية: ١٤٣.

(٤) نفسه: ١٤٦.

الثقافة. النص مصنوع من كتابات مضاعفة، وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها مع بعضها في حوار ومحاكاة ساخرة وتعارض، ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية، وهذا المكان ليس الكاتب كما قيل في الوقت الحاضر، إنه القارئ، وعلى هذا النحو تقود فكرة موت المؤلف إلى التناص^(١).

ونستطيع أن نخلص من هذه المصطلحات إلى القول بأن المعارضة التي نعنيها هي شيء مختلف تماماً عن الاقتباس أو المحاكاة المطلقة، إذ أن المعارضات ليست نسخاً من عمل آخر، ولا نستطيع أن نطلق عليها اتساعاً نصياً فهذا شكل من أشكال التأثير في اللاشعور يظهر ويستدعي في بعض أوقات الإبداع ولا يعني المعارضة بمعناها الكامل، ولكن لنا أن نختار من ذلك التعلق النصي والتناصية حيث إن مفهومهما متوازن تماماً مع فكرة المعارضة ومدلولها.

أنواع المعارضات

تنقسم المعارضات الشعرية إلى قسمين: الأول منهما صريح كامل قالباً إيقاعياً وغرضاً جوهرياً سواء أكان الجوهر مماثلاً لكل أغراض القصيدة أم لأجزاء منها. والثاني منها معارضة غير تامة تقتصر على الشكل أو القلب الإيقاعي فقط دون تماثل الموضوع، والقسم الأول هو ما اشتهر من أنواع المعارضات الأندلسية لشعراء المشرق. وقد أوضح هذين القسمين د. عبد الرحمن إسماعيل الذي جعل توافق القصيدتين وزناً وقافية وموضوعاً سواء أكلياً أم جزئياً جعلها سبباً للدخول تحت نوع المعارضات الصريحة مضيفاً الإعجاب كشرط من الشروط الأساسية وجعل المعارضات غير التامة أو كما سماها الضمنية معارضات تتفق شكلاً وتختلف موضوعاً. يرى د. عبد الرحمن

(١) التعلق النصي: ٥٤.

شرط المعارضة الصريحة أن «توافق القصيدة المتأخرة القصيدة المتقدمة في وزنها وقافيتها، وأن يكون الغرض منهما واحداً أو متماثلاً، بحيث تكون القصيدة المتأخرة صدى واضحاً للقصيدة القديمة، بدافع الإعجاب ... أما ماعدا ذلك من القصائد التي فقدت أحد العناصر المذكورة، فهي - في رأينا - معارضات ضمنية لا صريحة ... والمعارضات الصريحة إما أن تكون معارضة كلية أي لكل القصيدة القديمة أو تكون معارضة جزئية، وهي ما اقتصر فيها الشاعر على معارضة جزء من القصيدة القديمة، كإقتصاره على معارضة الغزل في قصيدة مدح قديمة أو العكس»^(١).

أما النوع الثاني فهو المعارضات الضمنية وفيه تتفق «القصيدتان المتأخرة والمتقدمة في عناصر الشكل الخارجي وتختلفان في الموضوع العام ... وإذا اختلفتا في الموضوع العام فلا بد من اتفاقهما في الوزن والقافية، وهذا النوع من المعارضات الشعرية غالباً ما يختفي منه وعي الشاعر للمعارضة وينطلق على سجيته معتمداً على موروثة القديم متداخلاً مع غيره من الشعراء السابقين»^(٢). ولنا هنا أن نطرح تساؤلاً وأن نحاول إيجاد تفسيرات وإجابات موضوعية له، ما الأسباب التي دعت شعراء الأندلس إلى هذا الاتباع والتقليد، وما الذي أدى إلى ظهور فن المعارضات وازدهاره في الشعر الأندلسي؟ وهل هذا التسبع الذي كاد يكون حرفياً في بداياته هل كان أمراً لا مفر منه حتى بات طبيعياً أن يكون، مما جعل بعض كتاب الأندلس ونقادها أنفسهم يبدوون استنكارهم إياه مثلما صرح بذلك ابن بسام في ذخيرته، ثمّة عوامل عديدة

(١) عبد الرحمن إسماعيل: المعارضات الشعرية دراسة تاريخية ونقدية، النادي الأدبي - جدة، ١٩٩٤م:

١٩.

(٢) نفسه: ١٩، ٢٠.

فرضت وجودها على ساحة هذه القضية ولم يكن لشعراء الأندلس بد منها فسواء أبوا أم لم يأبوا فلقد وجدوا أنفسهم يسيرون في هذا الطريق ويترسمون خطاه، وعن ذلك يعبر د. إحسان ويحدد تلك العوامل مقررًا أن هذا التقليد المشرقي كان أمراً طبيعياً بل يكاد يكون حتمياً لعدة أسباب منها:

١- «إن الأندلس مهما تحرز استقلالاً عن المشرق في سياستها ونظمها فإنها بنت المشرق، ولم تنقطع صلتها الثقافية به في يوم من الأيام، وقد ظلت الرحلة العلمية إلى المشرق هي منبع العلم والعرفان، فكيف إذا أضفت إلى ذلك تلك الرابطة الدينية القوية التي تجعل وفود الأندلسيين تستهين بكل المصاعب البرية والبحرية في سبيل أداء فريضة الحج.

٢- إن الأندلس كانت بحاجة إلى المشرق لأنه أرقى حضارة وأحفل بأسباب التقدم العمراني.

٣- إننا إذا نظرنا إلى الموروث الأدبي وجدنا أن موروث الأندلسيين الأدبي -وهم عرب أو ذوو ثقافة عربية- إنما هو شعر العرب وأدبهم منذ الجاهلية حتى أبي تمام، وليس من الطبيعي أن يجذ الأندلسيون أسباب ذلك الموروث؛ لأنهم لا يحملون للمشرق إلا كل تقدير وإكبار. زد على ذلك أنه من العسير على الإنسان أن يطرح جانباً المؤثرات التي تلقاها في الصغر، ووجهت نظرتة وطريقته في التعبير.

٤- إن الوسيلة التعبيرية عند الأندلسيين والمشاركة واحدة بكل ما فيها من مظاهر القدرة أو العجز، والاتحاد في وسيلة التعبير يوحد أو يقرب صور الشكل، كما أن الاتحاد في مواد الحضارة يوحد الموضوع الشعري.

٥- إن الشعر المحدث -من بين جميع الموروث الشعري العربي- أحب إلى الأندلسيين، لأنه يعبر عن مرحلة حضرية يعيشونها، بينما يمثل الشعر

القديم (أو البدوي) مرحلة لم يعرفوها، ولهذا تناولوا النماذج الجاهزة من الشعر المحدث وصبوا على قوالبها»^(١).

كما يرى د. إحسان أن المعارضات قد تكون «من قبيل الدربة والتعلم إذا طالب بها المعلم ومن قبيل إثبات القدرة للمتعلم ومن مثل ذلك عندما أسمع ابن هذيل تلميذه الرمادي قوله:
ومرئة والدجن ينسج فوقها

بردين من حلك ونور باكي

مالت على طي الجناح وإنما

جعلت أريكتها قضيب أراك

ثم طلب منه أن: «انصرف إلى المكتب وتأدب حتى تحسن مثل هذا. قال الرمادي: فحركني كلامه، ثم بكر إليه وأنشده:

أحامة فوق الأراكه بينى

بحية من أبكاك ما أبكاك

أما أنا فبكيت من حرق الهوى

وفراق من أهوى، أنت كذاك؟»^(٢)

وينقل المقرئ التلمساني عن ابن بسام في كلامه عن جزيرة الأندلس: «أشراف عرب المشرق افتتحوها، وسادات أجناد الشام والعراق نزلوها، فبقي النسل فيها بكل إقليم، على عرق كريم، فلا يكاد بلد منها يخلو من كاتب ماهر، وشاعر قاهر»^(٣).

(١) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ١١٥.

(٢) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ١٩٣.

(٣) المقرئ التلمساني: نفح الطيب، ت.د. إحسان عباس، دار صادر - بيروت، ١٩٨٨م: ٣: ١٥٤.

وبتتبع الأسباب والعوامل التي قررت ظهور هذا الفن -المعارضات- وفي بحث آخر في حياة الشعر الأندلسي في نهاياته تنضم د. حسناء بوزويته إلى قائمة المقررين لهذه الدواعي فنراها تبرر المحاكاة بتبرير وتخريج نفسيين سياسيين في حديثها عن مميزات المدح السياسي في تلك الفترة الأخيرة من عمر دولة الإسلام في الأندلس «أما ما يتميز به المدح السياسي في بلاط غرناطة فهي تلك الخصائص التاريخية الجغرافية المرتبطة بواقع الأندلس ذلك «الشعر النازح النائي، الذي ألفت به مقادير الفتح الإسلامي بأقاصي الغرب، وسط بيئته معادية جغرافياً ودينياً. فالبحر حاجز طبيعي يفصله فصلاً تاماً عن بقية العالم الإسلامي والعدو الكافر يحيق به من جميع جهاته ويتربص به الدوائر، فقد بقيت القولة الشهيرة المنسوبة لطارق بن زياد يوم نزل بجيشه على أرض الأندلس «البحر وراءكم والعدو أمامكم» تحدد حقيقة وضع المسلمين بالأندلس منذ أن انتشر الإسلام في ربوعها لذلك كان لزاماً على أهلها أن يبحثوا عن كل ما يُحكم صلتهم بذلك المشرق الحبيب النائي ويبرز أنهم جزء منه لا يتجزأ فيتمسكون به تمسك الغريق بجبل النجاة»^(١).

وإذا كانت الحدود السياسية لدولة الأندلس جعلت هناك شعوراً بالغربة الثقافية والدينية والسياسية وحالة من الترقب والحذر، فقد كان من الطبيعي أن تتوشج الصلات بين هذه الدولة الوليدة وحتى نهاياتها وبين الأم دار الخلافة المشرقية، أو هي بتعبير آخر بين الفروع وبين الجذور والأصول. إن العمل على الانقطاع عن هذه الأصول، والركون إلى هذه الانعزالية يزيد الإحساس بالغربة والخوف من التفاف الذئاب حول الحمل الذي شرد عن قطيعه، فكان لابد إذن

(١) حياة الشعر في نهاية الأندلس: ٢٥٠.

أن يؤكد شعراء الأندلس هذا التواصل والانتماء والاستمرار على تأكيد هذا لإثبات وجودهم في تلك الرقعة من الأرض الأوروبية بمميزات وسمات خاصة بهم بوصفهم عرباً مسلمين، ثم نراهم وقد شرعوا يؤكدون هذا انطلاقاً في بعض المراحل من عمر الدولة من مرجعية دينية فما داموا متمسكين بأصولهم وعقيدتهم فإنهم بذلك يمتكنون لأنفسهم ويدفعون الأخطار المحدقة بهم من جميع الجهات، فكانت المعارضات هي إحدى الوسائل والمظاهر التي تمثل هذه المحاولات من الارتباط والتوثيق الذي يمدهم بإحساس الأمان والطمأنينة.

«فلا غرابة عندئذ في أن يسيطر الشعور الديني على الناس وأن تسيطر الأشعار الدينية على سائر الأغراض ويتفنن الشعراء في بناها من قصائد المدح النبوي العادية إلى المعارضات والمطولات والمعشرات والمخمسات والمسمطات، والموشحات، وفي مضامينها من المدائح العادية إلى النجديات والمولديات والبديعيات والنعاليات فقد كان إحساسهم عميقاً بأنهم ماداموا متمسكين بإيمانهم بالله ورسوله، فإن الله لن يخذلهم، وما شعار ملوك بني نصر لا غالب إلا الله» إلا دليل قاطع على ذلك»^(١).

وشعراء الأندلس وإن كانوا قد انخرطوا في هذا النوع من المباريات الشعرية مع شعراء المشرق لإثبات البراعة والتفوق، فإن حكام الأندلس وأمراءهم كان لهم الدور المباشر إلى حد بعيد ومؤثر في إذكاء شعلة المعارضة، حيث تملككتهم هذه الرغبة في التميز والتفوق على أمثالهم من أمراء المشرق، «وقد تنطوي المعارضة على بعدٍ سياسي، لاسيما حين يكلف أمير أو حاكم أندلسي شاعراً بمعارضة شاعر مشرقى. فإنه إن نسب لشاعره التفوق على

(١) نفسه: ٢٥٤.

الشاعر المشرقي يكون قد عزز ملكه بشاعر متميز يفوق شعراء ملوك المشرق»^(١).

ونخلص من هذه المقولة للدكتور منجد مصطفى بهجت إلى أن أدب البلاط كان له رجاله المختارون حسب القواعد التي حددت لهم وهي القدرة على خلق أعمال أدبية مميزة والقدرة أيضاً على خلق أعمال أدبية مناظرة ومعارضة لأعمال أدبية مشرقية مميزة، ومن ثم كانت المعارضة سبيلاً من أهم السبل التي تمكن الشاعر من الحصول على مثل هذه الوظيفة ذات المكانة الرفيعة وتمكن له أيضاً من رسوخ قدمه ونيل الخطوة عند هذا الأمير أو ذاك.

ومن الأدلة على ذلك أن «الشاعر الوحيد ذو الأهمية في غرناطة بني زيري لم يكن بالطبيعة شاعراً يتغنى بالحب، أو الخمر، أو بالترف المصقول، كما عند بقية ملوك الطوائف، بل ولا شاعر بلاط مداحاً، وإنما كان صدى لواقع المدينة، كان شاعر المعارضة والزهد والسياسة ومناهضة نفوذ اليهود ذلك الشاعر هو: أبو إسحاق الإلبيري»^(٢).

نخلص من هذه المقولة التي لم نعن بها أبا إسحاق بشكل خاص، وإنما هدفنا من الاستشهاد بها - إلى إبراز قيمة شاعر المعارضات وتميزه بما يقوم به عن سائر الشعراء العاديين المداحين أو المتغنين بالحب أو الخمر، وإنما كان شاعر المعارضات يعد فرداً بهذا العمل.

ومما يؤكد مكانة شاعر المعارضات ومنزلته في قصور الخلافة وبلاطاتها مقولة ماريّا خسيوس «إن الأدب العربي الوسيط هو أدب قصور، إنه أدب

(١) الأدب الأندلسي حتى سقوط غرناطة: ٢٧٠.

(٢) د. الطاهر أحمد مكي: دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة، ط ٣. دار المعارف - مصر،

١٩٨٧م: ٦٦.

بلاط هما يترتب على الكلمة من معنى. فالشعر منذ العصر الجاهلي لم ينفصل عن السلطة والحكم باعتباره أهم عناصر الدعاية للحاكم وتصوير مكانته، وعلى هذا، فقد كانت القصيدة، منذ بدايتها -كما سنرى- قصيدة مدحية، ولقد كان الحكام أو الذين يظهرون قوتهم ويفتخرون بها على اختلاف منازلهم، على مدى تاريخ الأدب العربي في العصر الوسيط، كانوا يقومون برعاية الأدباء الذين يتوجهون إليهم بقصائدهم أو يخصصون كتبهم وأعمالهم من أجلهم. وقد تصل هذه الرعاية في بعض الأحيان إلى حد يسمح بإقامة نظام أو أساس يتيح للشعراء أن يحققوا مكانة قريبة من الأمير من خلال إجراء نوع من المسابقة بينهم لشغل هذه المكانة، وهذا ما حدث على سبيل المثال مع ابن درّاج في بلاط المنصور ويعقب ذلك أن يصبح الشاعر بمثابة موظف في الدولة، حيث يوجد مكتب أو ديوان تثبت به أسماء الشعراء وتجري لهم فيه رواتبهم. وقد حظي ديوان الشعراء في عصر مملكة غرناطة بمنزلة الوزارة وكان له وزيره الذي كان مكلفاً بتحرير الرسائل وقصائد المدح الرسمية، وكان يحيط به شباب أكفاء، يمتلكون القدرة على عمل كل نوع فني، حيث كانوا يبحثون عن الصيغ والأشكال الشعرية على طريقة المختصين الرسميين بالصيغ والقوانين^(١).

ولقد أكد هذا الدكتور محمود علي مكي في تقديمه لديوان ابن درّاج الذي كان من أعظم شعراء الأندلس معارضة حيث يقول: «ولقد كان امتحان الشعراء بين يدي المنصور يتم على صور مختلفة..... وإما أن يقترح على الشاعر أن يعارض قصيدة مشهورة لشاعر كبير من شعراء المشرق..... ويتوقف على هذه الامتحانات مصير الشاعر: فإذا أثبتت التجربة قوة عارضته وحضور بديهته وذراية لسانه في الجواب ورسوخه في علوم اللغة والأدب

(١) ماريا خيسوس: الأدب الأندلسي: ٥٥.

استحق أن يثبت في ديوان العطاء وهكذا يصبح شاعراً رسمياً يجرى عليه راتب منظم»^(١).

إذن نستطيع أن نضيف سبباً آخر من الأسباب التي شجعت على ظهور فن المعارضة في الأندلس وهو كسب العيش أو الترزق والطموح في الوقت نفسه في مكانة مرموقة بين أروقة الحكم ورجالاته، على أن هذا الطموح وتلك المحاولات لإثبات المكانة الأدبية قد تعرّى صاحبها وتكشف عن عوراته وتنقلب به أسوأ منقلب. فهذا ابن بسام يورد في الذخيرة تلك الحادثة الشهيرة التي قصّر فيها عبد الله بن شرف عن المعارضة مع ادعائه المقدرة فأصبحت حكايته مبعثاً للتندر والسخرية. «وذلك أنه قال يوماً للمأمون ابن ذي النون أيام خدمته إياه، واستشفاه صباة عمره في ذراه، وقد أجروا ذكر أبي الطيب، فذهبوا في تأبينه كل مذهب: إن رأى المأمون - لا فارق العزة والعلاء - أن يشير إلى بقصيدة تُنسى اسمه، وتُغفَى رسمه، فتناقل ابن ذي النون عن جوابه، علماً بضيق جنابه، وإشفاقاً من فضيحته وانتشابه، وألح أبو عبد الله حتى أخرج ابن ذي النون وأغراه؛ فقال له: دونك قوله: «لعينيك ما يلقي الفؤاد وما لقي». فخلا بها ابن شرف أياماً فوجد مركبها وعراً، ومريرتها شُزراً، ولكنه أبلى عذراً، وأرهق نفسه من أمرها عُسراً، فما قام ولا قعد، ولا حلّ، ولا قعد وسئل ابن ذي النون بَعْدُ، أي شيء أقصده إلى تلك القصيدة؛ فقال: لأن أبا الطيب يقول فيها: «بلغت بسيف الدولة النور» وأنشد البيتين وهذه غريبة ولو صدرت عن أبي العباس المأمون، فضلاً عن مُنتزع لقبه يحيى بن ذي النون. وقديماً كبا الجموح، وذهبت بالباطل الريح، ولم يندم مَنْ بُنى على أسّته، ولا هلك من عرف قدر نفسه»^(٢).

(١) ابن دراج: مقدمة الديوان، ت. د. محمود علي مكي، المكتب الإسلامي، دمشق، ١٩٦١م: ٤٢، ٤٣.

(٢) الذخيرة، ق ٤ م ١: ٢٣.

وتبدو أن معارضة أبي الطيب المتنبي كانت عزيزة المطلب بعيدة المنال لدى أكثر من شاعر أندلسي فهذا أبو علي بن رشيقي يحاول محاولة سابقة ابن شرف ولكنه يعود بخفي حنين خالي الوفاض إلا من شعور بالتقصير دون المكانة المأمولة. «وقد حدثت أيضاً أن أبا علي بن رشيقي ناجى نفسه معارضة أبي الطيب في بعض أشعاره، وراطن شيطانه بالدخول في مضماره، فأطال الفكرة، وأعمل النظيرة بعد النظرة، فاختر من شعره ما لم يُطر ذكره ولا لُحظ قدره، فأذاه جهده، وذهب به نقده، إلى معارضة قوله : «أمن ازديارك في الدجى الرقباء» فبث عيونه، واستمد ملائكته وشياطينه، ولم يدع ثنية إلا طلعتها ولا خبيثة إلا أطلعها، ولا روية إلا اتسع لها فوستعها، ثم صنع قصيدة -فيما بلغني- رأى أنها مادة طبعة، ومنتهى طاقة وسعِهِ، ثم حكّم نقده، ورضي بما عنده، فرأى أن قد قصرت يداه، وقصّر مداه، وعلم أن الإحسان كثر لا يوجد بالطلب، وميدان لا يستولي عليه التعصب، وصان نفسه عن أن يحدث عنه بأن تكون الهرة أحزم منه»^(١).

وإذا كان ابن رشيقي عرف قدره واعترف بتقصيره دون أن يدعي المقدرة فإن شاعراً مثل صاعد البغدادي زُج به إلى حلقة المعارضة زجاً «وأنشد المنصور يوماً قصيدة أبي نواس أجارة بيتينا أبوك غيور» فعرض عليه -أي على صاعد- أن يعارضه، فأبى صاعد من ذلك إجلالاً لأبي نواس، فعزم عليه المنصور فأنشده متمثلاً:

إنني لمستحي عُلا ك من ارتجال القول فيه
من ليس يُدرك بالرؤي ع كيف يدرك بالبديه

(١) نفسه: ٢٤.

فلم ينفعه ذلك عنده، ومكث فيه بقية يومه وليلته، وجاءه من الغد
فأنشده قصيدته التي أولها:

خَدَالُ الْبُرى إِنِّي بَكْنُ بَصِيرِ

طَوْتُكُن عَنِّي خُلْسَةً وَقَتِيرُ

قال ابن بسام: وصاعد على تتايعه في الكذب، ولجأته بين الامتهان
وسوء الأدب، قد أخذ بطرف من التزيق، وخلا بجانب من لَقَمِ الطريق؛ ألا
تراه كيف صرّح بالياس، عن شق غبار أبي نواس؟ ولكن ابن أبي عامر حمله
على الغرر، وعرضه لسوء الخبر^(١).

وقد يعترف الشاعر نفسه بتقصيره عن المعارضة لأنه ليس على المستوى
الفني الذي يرقى به إلى معارضة الآخرين فهذا الشاعر البسطي يقول^(٢):
فليس نظام الشعر من شيمي التي

أجاري بها في النظم مَنْ يحسن الطردا
ونستطرد الأسباب التي أدت إلى ظهور المعارضات وازدهارها في الشعر
الأندلسي بعد اكتفائنا بالأخبار التي أوردها ابن بسام عن هذه الحكايات التي
تحمل نوادرها إخفاق البعض عن الوصول إلى هذه المكانة.

ويحصر د. حسن عباس أسباب ازدهار المعارضات في الشعر الأندلسي
في ثلاثة أسباب؛ فيقول: «أولها: عاطفة الإعجاب والتحدي، وثانيها: تشابه
المواقف، وأخيراً ولع بعض الأندلسيين بالمعارضة»^(٣).

(١) الذخيرة: ١/٤: ٢٢، ٢٣.

(٢) البسطي آخر شعراء الأندلس: ٢٣٠.

(٣) التيار المشرقي في الأدب الأندلسي: ٤٥.

ويعلل د. عباس الجمع بين الإعجاب والتحدي قائلاً: «وقد جمعنا بين الإعجاب والتحدي في نسق لأن أكبر البواعث على المعارضة الشعرية هي إعجاب الشاعر المتأخر بالشاعر الذي يعارضه، أو بالقصيدة التي يختار معارضتها من شعره على وجه خاص، وأنه أيضاً لن يجرؤ على معارضة هذا الشاعر إلا إذا أنس في نفسه القدرة على منافسته والإتيان بمثل عمله أو بأجود منه، وإلا عرّض بنفسه وأسقط منزلته، ومن هنا فلا تعارض بين الإعجاب والتحدي»^(١).

أما عن تشابه المواقف فيقول د. حسن «وقد يكون الباعث على المعارضة تشابه المواقف التي تحيط بالشاعرين، فيتجه الشاعر إلى نص شعري صدر عن مثل موقفه ليعارضه، وكأنه بذلك يعمق تجربته، مستأنساً بتجربة سابقة»^(٢).

أما الولع بالمعارضة فيرى د. حسن أنه «ظاهر أشد الظهور في شعر الأندلسيين على اختلاف بيئاتهم وأزمانهم، وهم في هذا يعارضون معاصريهم ويعارضون المتقدمين عليهم، يعارضون أهل شعراء بيئتهم، وشعراء البيئات الأخرى، وفي كل هذا يظفر المشاركة بالنصيب الأوفى»^(٣).

وبعد، فعلياً أن نقرر أن الباعث الأول على المعارضة هو الإعجاب وهذا ما سيتأكد لنا في أكثر من موضع من مواضع هذا البحث، ثم تشاركه

(١) نفسه: نفسه.

(٢) التيار المشرقي في الأدب الأندلسي: ٥٥.

(٣) نفسه: ٨٠.

انظر أسباب ظهور وازدهار المعارضات بالتفصيل في الصفحات المشار إليها من كتاب التيار المشرقي.

الرغبة في إثبات الذات والمقدرة الفنية، ويسوقنا هذا إلى التعرض إلى نقطة أخرى وهي الوقوف هنيهة نستجلي الفارق بين المعارضات وبعض الفنون الأخرى التي قد يشكل على البعض مفهوماً، أو قد تختلط فيها الأشكال والأنواع.

المعارضات وفنون أخرى:

ومن أبرز هذه الفنون التي قد تشترك في بعض جوانبها مع المعارضات فن النقائض، وقد تحدث في هذا د. محمد نوفل مقررأ اختلافاً المعارضات عن النقائض «تختلف المعارضات عن النقائض اختلافاً واضحاً، فقد تكون المعارضات نتيجة إعجاب شاعر متأخر بقصيدة لشاعر متقدم عليه في الزمان أو وقت نظمها ونشرها، وهذا الإعجاب قد يكون بها كلها أو ببعض جوانبها الفنية كالنغمة الموسيقية أو غرضها، أو طريقة نظمها أو حسن صياغتها، فيترجم هذا الإعجاب بقصيدة مشابهة لها مقتفياً آثاره فيها قدر الإمكان، وقد يدفعه الإعجاب إلى الإبداع أكثر ممن سبقه ويتفوق عليه، وأحياناً قد يستوحي المتأخر فكرة المتقدم فيوسع هذه الفكرة بآراء جديدة غفل عنها المتقدم وفطن لها المتأخر، فتطغى قصيدة المتأخر على قصيدة المتقدم فتفوق بذلك حد التقليد. أما النقائض فإن لها علاقة بالمعارضات، ولها اختلاف معها أيضاً والتوافق إنما يكون في اتحاد الغرض والوزن العروضي وحرف الروي وحركته، وهذه الأشياء للهجاء المقذع وإبطال الفكرة أو الرأي أو القول بما يخالفه ويكذبه في قوالب لفظية يطغى عليها طابع السباب والشتائم والمهاترات اللثيمة ونبش الأحقاد وإثارة الضغائن وإحياء العصبية التي عفا عليها الدهر، فشاعر المعارضة ينظم للإعجاب والتقليد والتقييم الفني الرائع ليجدد بذلك موضوع قصيدة لها مكانتها، في حين

يكون شاعر النقيضة في موقف للرد على خصمه وتفنيد قوله ورأيه وهجائه. فالأول يكون بداعي الإعجاب والثاني بدواعي الرد والإفحام. واختلاف جوهرى آخر بينهما يكمن في أن النقائض إنما تكون بين شاعرين أو أكثر في زمن واحد ومتعاصرين، حيث يسمع الواحد من الآخر، ثم يرد عليه بالأسلوب نفسه، ولا يلزم في ذلك وحدة المكان بل المهم وحدة الزمان ليصل الشعر إلى مسامع الآخر ويرد عليه، وهذا ما كان حادثاً في العصر الأموي بين شعراء النقائض، أما المعارضات فلا يشترط فيها مثل ذلك. فقد يعارض شاعر معاصر شاعراً معاصراً له، وقد تكون المعارضات لأزمان بعيدة الأمد تفصل بينهما قرون طويلة»^(١).

ومن خلال تعريفات د. نوفل لكل من المعارضات والنقائض فإننا نلمح الفروق البينة بين الفنين كذلك نلمح خطوطاً دقيقة -لتلاقي الفنين، ولكن د. نوفل يتعامل مع كل فن على حدة بوصفه فناً مغايراً للآخر ولا يندرج أحدهما تحت باب الآخر، وهذا بخلاف ما تصوره د. عبد الله التطاوي في حديثه عن النقائض فقد عدها نوعاً منبثقاً عن المعارضات. «تلك التي التزمت بشروط واضحة تعد ضرباً من المعارضة، وتدخل في إطارها من أوسع الأبواب، ولكنها قد تضيق نطاقها بحكم دورانها في إطار هجائي معين له ظروف إبداعه، وجمهور إنشاده، وأسواقه الأدبية الخاصة، ومقومات فنية محددة، ووظائف تلقي على عاتق شعرائه من قبل الدولة الأموية... كما تظل له حدوده التاريخية التي تموت بموت دولة بني أمية»^(٢).

(١) د. محمد نوفل: تاريخ المعارضات في الشعر العربي، دار الفرقان - بيروت ١٩٨٣م: ١٤.

انظر بالتفصيل: ١٥.

(٢) د. عبد الله التطاوي: المعارضات الشعرية أنماط وتجارب، دار قباء - القاهرة ١٩٩٨م: ٨٥.

ثم نرى د. التطاوي ينفي هذا التداخل في موضع آخر من كتابه «ومن هنا تظل النقيضة محتفظة بكيانها المتميز كفن من فنون المباريات الأدبية، أو هي صورة من صور الأدب المذهبي، أو إحدى تراجم الصراع السياسي، وهو ما يبعدها عن حدود المعارضات الشعرية التي يظهر فيها الاتساق والإعجاب، لا الخصومة أو العداء أو الصراع، كما تتجاوز حدود الغرض الواحد في القصيدة تتجاوزها الرغبة في إفحام المعارض، أو إظهار ضعف شعره، أو إهدار مكانته، أو النيل من قصيدته أو تحقير شأنه، أو ضمان إفحامه باعتباره خصماً بالدرجة الأولى»^(١).

أما عن الأسباب التي دعت إلى نشأة النقائض فإن د. أحمد الشايب عالجها في إطار دراسته لهذا الفن، ونحن نوجزها هنا فلا سبيل للإطالة: «أولاً: الاقتصاد وأسباب العيش. ثانياً: السياسية الدولية والحزبية. ثالثاً: أسباب قبلية أو اجتماعية. رابعاً: عوامل فنية تقوم على قيمة الشعر والمفاضلة بين الشعراء. خامساً: أمور خاصة خالصة أو متأثرة ببعض مما سبق من أسباب»^(٢). وكما نرى فإن هذه الأسباب تختلف عن الأسباب التي دعت إلى ظهور فن المعارضات اختلافاً كلياً وجزئياً.

وهناك ألوان أخرى من الفنون التي قد سبق وأشرنا إليها والتي نحن بصدد التعريف بها لإزالة أي لبس في معاملتها على أنها معارضات، ومن هذه الفنون المفاخرة والمنافرة، «والمفاخرة من الفخر وهو التمدح بالخصال وادعاء العظم والكبر والشرف، وتفاخر القوم فخر بعضهم على بعض، والأصل في هذا الفن أن يفخر شاعر أو ناثر بذكر مآثره ومآثر قومه، فيرد عليه آخر بمثل

(١) المعارضات الشعرية: ٨٦.

(٢) تاريخ النقائض في الشعر العربي: ٢١٨: ٢٢١.

ذلك دون التزام البحر والقافية، أو هجاء وسبأ أو الالتجاء إلى حكم وإن كان ذلك يقوى في المحافل كثيراً. وقد دخلت المفاخرة فن النقائض على أنها عنصر من عناصره الأساسية بجانب الهجاء والنسيب والسياسة وغيرها. والمنافرة من النفر وهو التفرق، والنفر الرهط، ونافرت الرجل منافرة إذا قاضيته، والمنافرة المفاخرة والمحاكمة، أو المحاكمة في الحسب، وتمتاز من المفاخرة إذا بلزوم التحكيم فيها، وكان كل من جرير والفرزدق من يستأنس، أثناء المناقضة، بحكام قريش الذين يفصلون بينهما فيما يتلاحيان فيه من الأحساب والأنساب»^(١).

كما أن هناك فناً آخر ينتمي إلى هذه الأسرة من الخصومات الشعرية، هو فن المطارحة أو المساجلة «كما ظهر أيضاً فن المطارحات أو المساجلات» وهذه وتلك تبدو أقرب إلى باب النقائض منها إلى عالم المعارضة الشعرية، ذلك أن المطارحة غالباً ما تستهدف الإفحام الذي به تكتمل صور المناظرات بين المتكلمين حيث يزدحم عالمهم بالبحث الدائب عن الحجج والأدلة والبراهين، ويظل مسيطراً على ذاكرة الشاعر النيل من خصمه، فهي أقرب إلى عالم الخصومة، مما يقربها - بصورة واضحة - إلى فن النقيضة الأموية»^(٢).

وننتقل إلى لون آخر قد يشترك في بعض جوانبه مع المعارضة، إلا أنه بعيد كل البعد عنها وهو فن المعازمة «المعازمة فن المصائب بالذات، كتلك التي كانت بين الخنساء وهند بنت عتبة (والمعازمة تعني المبارزة بعظم المصيبة). فالخنساء عازمت بمصيتها بأبيها عمرو بن الشريد، وأخوها صخر ومعاوية، وهند بنت عتبة عازمت بأبيها عتبة بن ربيعة وعمها شيبة بن ربيعة وأخيها

(١) تاريخ النقائض في الشعر العربي: ٨، ٩.

(٢) المعارضات الشعرية: ٨٧.

الوليد بن عتبة، الذين قُتلوا في معركة بدر، وأما تشبيهها بالمعارضات فيأتي عن طريق المباراة بأسلوب مناسب لما تميزت به مصيبة كل مصابين أو أكثر. فالموضوع واحد وطريقة العرض واحدة^(١).

أما المحصنات فيبقى لنا معها وقفة قصيرة حيث إنها شكل من المعارضات ولكن فيها يعارض الشاعر نفسه لا غيره «وتعني القصائد التي ينقض فيها الشاعر نفسه عندما يستشعر الندم على ما بدر من قصائد غزلية ماجنة، فيظهر التوبة والندم بقصائد ذات طابع ديني واجتماعي شريف، من ذلك ما كان من ابن عبد ربه، فقد كان ميّالاً إلى اللهو والغزل في شبابه، وقد قال في ذلك شعراً ماجناً وكثيراً، وعندما تقدمت به السن ندم على ما قاله وتاب، وأخذ ينقض نفسه في كل قصيدة قالها في اللهو والغزل بقصيدة تحمل طابع الوعظ والزهد ومن ذلك قوله عندما أراد السفر مع محبوبته فحال المطر دون ذلك فقال:

هلاً ابتكرت لبين أنت مبتكر

هيهات: يابى عليك الله والقدر

فقد محّص هذه القصيدة بقصيدة أخرى مطلعها:

يا قادراً ليس يعفو حين يقتدر

ماذا الذي بعد شيب الرأس تنتظر

أنت المقول له ما قلت مبتدئاً

هلاً ابتكرت لبين أنت مبتكر

(١) تاريخ المعارضات: ٢٢.

ومثل هذا النمط من الشعر قريب الشبه بشعر المعارضات إلى حدٍ كبير^(١).

ومن مميزات هذه المحسسات أنها تثري ديوان صاحبها بعدد وفير من القصائد إذا التزم الشاعر تمحيص كل قصيدة قالها في صباه بقصيدة أخرى يتوب فيها في شبهه كما فعل ابن عبد ربه وإن كانت هذه المحسسات ليست إلا شكلاً خالياً من المشاعر أو العواطف الحقيقية كما وجه إليه هذا الاتهام د. إحسان: «أعني أن تجربته في الحالتين كانت تجربة كلامية، وكانت صورتها هذا الفيض الكثير من النظم، ونقرأ شعره في الزهد وذم الحياة فلا نجد إحساساً حقيقياً بمعنى الخوف ولا تشف إلا قطع قليلة عن الصدق العاطفي في هذه الناحية»^(٢). يقول ابن عبد ربه^(٣):

ألا إنما الدنيا غضارة أبكة

إذا اخضر منها جانب جف جانب

هي الدار ما الآمال إلا فجائع

عليها ولا للذات إلا مصائب

وكم سخنت بالأمس عين قريرة

على ذاهب منها، فإنك ذاهب

ود. إحسان إذ يعتبر المحسسات نوعاً من المعارضات فإنه يشير إلى أن هناك أنواعاً أخرى لا تلتزم التعريف الحرفي للمعارضة، ومن هذه الأنواع، أن

(١) تاريخ المعارضات: ٢٣.

(٢) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ١٧٧.

(٣) العقد: ٣: ١٧٥.

يبني الشاعر قصيدته على بيت من المحفوظ، ويجعله أساساً له وضرب لهذا النوع مثلاً بمقطوعة لابن عبد ربه منقولة عن العقد الفريد، فقد بنى ابن عبد ربه مقطوعته:

زادني لومك إصراراً إن لسي في الحب أنصاراً
طار قلبي من هوى رشا لو دنا للقلب ما طاراً
خذ بكفسي لا أمت غرقاً إن بحر الحب قد فاراً

فقد بناها على هذا البيت من المحفوظ الشعري:

رُبَّ نَارٍ بَتَ أَرْمَقُهَا تَقْضِمُ الْمُنْدَى وَالْفَارَا^(١)

«وهناك معارضة لا تلتزم روى القصيدة التي يعارضها وإنما هو ينظر فيها إلى معاني قصيدة سابقة ثم ينشئ قصيدة تتضمن هذه المعاني مع شيء من التقلب والتغيير والعكس والإسهاب. وأبرز مثل على ذلك قصيدة له - يعني ابن عبد ربه - يصف فيها القلم، فإنه قد نسخ فيها بعض معاني أبي تمام في وصف القلم ذلك الوصف الذي أدهش الأندلسيين، ومن المعاني التي استعارها قوله^(٢):

يسنطق في عجم بلفته تصم عنها وتسمع البصرا^(٣)
إذا امتطى الخنصرين أذكر من سحبان فيما أطال واختصرا
شخت ضئيلاً لفعله خطرٌ أعظم به في ملئمة خطرا
عُجْ فكَاه ريقه صغرت وخطبها في القلوب قد كبرا

(١) العقد: ٥ : ٤٤٧.

(٢) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ١٨٣.

(٣) ابن عبد ربه: الديوان، ت. د. محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة - بيروت، ١٩٧٩ م.

ويعتبر د. إحسان هذا النوع «أخفى من المعارضة التي تتم مع الاحتفاظ بالوزن والروى»^(١).

وقد يعارض الشاعر نفسه ولا نعني بذلك المحصات وذلك مثلما صنع ابن دراج فقد عارض بقصيدته في مدح خيران العامري قصيدة أخرى له مدح فيها المستعين. يقول في مدح خيران^(٢):

لك الخير قد أوفى بعهدك خيران وبشراك قد آواك عز وسلطان
يقول في مدح المستعين^(٣):

هنيئاً لهذا الدهر رَوْحٌ ورَّيحان وللدين والدنيا أمان وإيمان

مستويات المعارضات:

وقد أخذت المعارضات عدة مستويات، فمنها الفردي ومنها الجماعي، أما الفردي فيدفعه الإعجاب بشاعر بعينه لقصيدة بعينها، ومنها ما يكون على المستوى العام وسبب ذلك والداعي إليه انتشار قصائد بعينها وعلو منزلتها عند الناس والإقبال عليها دراسة وحفظاً ونقداً ومن أمثلة ذلك قصائد نالت شهرة واسعة كنونية ابن زيدون وسينية ابن الأبار وميمية البوصيري، وقد تأتي المعارضات في صورة تامة بجزاً وروياً وموضوعاً فتكون المعارضة بهذا الاستكمال لكل العناصر معارضة تامة، وقد تكون المعارضة وزناً فقط دون الموضوع، وقد تكون مخالفة في حركة الروى أو ينقص منها أي عنصر من العناصر التي اتفق على وجودها لاعتبار هذه القصيدة معارضة فتعد لهذا معارضة ناقصة.

(١) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ١٨٣.

(٢) ديوان ابن دراج: ٨٦.

(٣) الديوان: ٥٤.

ويبدو أن ازدهار هذا الفن والإعجاب به جعل الأندلسيين لا يكتفون بمعارضة المشاركة بل إنهم وجدوا في شعرائهم الكبار من يستحق المعارضة فعارض بعضهم بعضاً، وللدكتور سعد شلي رأى في هذا، إذ يعده مخرجاً من شعور بالخرج تجاه تقليد الشعراء المشرقين، ورصد مظهرين للشعور بهذا الخرج.

«أولاً: تأليفهم الكتب للإشادة بشعرائهم كما فعل الحميري في كتابه البديع وابن بسام في الذخيرة وابن خاقان في القلائد والمطمح.
ثانياً: تخرج الشعراء من التقليد والاقتباس من الشعراء المشاركة واتجاههم إلى كبار شعراء الأندلس واتخاذهم أساتذة لهم»^(١).

وكما لاحظنا فالاهتمام بالمعارضات أخذ مساحة واسعة من الأدب العربي وتنوع كثيراً ولم يقتصر على الماضين فقط، بل إن هذا الإعجاب استمر إلى عصرنا الحديث فمثلاً كانت «بين جميل بن معمر وعمر بن أبي ربيعة، فقد كانت - بين البارودي والنابغة الذبياني، وبين شوقي وجماعة من السابقين أمثال أبي تمام، والبحري، وابن زيدون، والبوصيري فهناك معارضة بين السنينتين للبحري وشوقي، والنونيتين مع ابن زيدون والبائيتين مع أبي تمام، وهناك (نهج البردة) لشوقي مع البوصيري وهكذا مما يرجع الإعجاب الفني ومحاولة التفوق أو التعلق بالماضيين»^(٢).

إذن لنا أن نتصور فن المعارضات وقد انتشر وذاع مكانياً فلم تحده حدود جغرافية أو سياسية، كما انتشر وامتد زمانياً فلم يستوقفه عصر أو

(١) د. سعد شلي: البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر، عصر ملوك الطوائف، دار نهضة مصر ١٩٧٨م:

٦٨ - ٧١.

(٢) تاريخ النقائض في الشعر العربي: ٨.

ينحصر في آخر، إنما نستطيع أن نقول إنه يمتد أو ينحسر قليلاً حسبما تفرضه الدواعي الثقافية والسياسية.

ولكن السؤال الذي يجب أن يُطرح الآن، والذي يفرض نفسه على هذا الموضوع من البحث... متى بدأت المعارضات؟ وإلى أي عصر يمكن أن نرجعها؟ وهل بدأت ناضجة بالمستوى نفسه الذي هي عليه مؤخراً؟

المعارضات رؤية تاريخية:

إذا كان لكل شيء جذور.. فجذور أدبنا العربي وأصوله تمتد إلى العصر الجاهلي حسب التقسيمات الأدبية التاريخية.. فالآن يمكن لنا أن نتلمس ملامح شكل أدبي قريب بصورة أو بأخرى من المعارضات لكن لا نستطيع أن نعهده معارضة إنما قد يكون البذرة الأولى التي قد تكون الأصل في نتاج طاب على سوقه فيما تلاه من عصور.

وقد أورد ابن قتيبة حكاية أم جندب زوج امرئ القيس والتي اتخذها بعض الباحثين المصدر الأول الذي نبع بالمعارضة وفيها يروي ابن قتيبة: «لما تحاكم امرؤ القيس وعلقمة إلى أم جندب في أيهما أشعر، قالت لهما: قولاً شعراً تصفان فيه فرسيكما على روى واحد وقافية واحدة، فقال امرؤ القيس قصيدته التي أولها:

خليلي مرا بي على أم جندب

لنقضي حاجات الفؤاد المعذب

إلى أن وصل إلى قوله:

فللسوط الهوب وللساق درة

وللزجر منه وقع أهوج منقب

ثم أنشد علقمة بن عبدة التميمي قصيدته التي أولها:

ذهبت من الهجران في كل مذهب

ولم يك حقاً كل هذا التجنب

إلى أن وصل إلى قوله:

فأدركهن ثانياً من عنانه

بمر كمرّ الرائح المتحلب

فقالت لامرئ القيس بعد أن سمعت منهما:

علقمة أشعر منك، قال: وكيف ذلك؟ قالت: لأنك أجهدت فرسك

بسوطك وضربته بساقك؛ أما علقمة، فقد أدرك طريدته وهو ثانٍ من عنان

فرسه، لم يضربه بسوط، ولا مرّاه بساق ولا زجره، قال امرؤ القيس: ما هو

بأشعر مني، ولكنك له واقعة. فطلقها وخلفه عليها علقمة بن عبدة فسمى

بذلك الفحل»^(١).

والرواية السابقة اعتبرها د. عبد الصبور ضيف دليلاً على نشأة

المعارضات منذ العصر الجاهلي «فهذه الحادثة بشعر شاعريها تفيدنا أن

المعارضات الشعرية كانت بعيدة الجذور ومسيرة للشعر منذ أيامه الأولى.

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ت. أحمد محمد شاكر، دار المعارف - القاهرة ١٩٦٦م: ١٠٧.
والرواية أيضاً في مختار الشعر الجاهلي: ٤٣، ت. مصطفى السقا، ج ١، ط ٤، البابي الحلبي - مصر
١٣٩١هـ - ١٩٧١م.

ونلمس كذلك جيداً المقومات الأساسية في شعر المعارضات، وذلك من خلال ما قالته أم جندب لزوجها ولعلقمة: قولاً شعراً تصفان فيه فرسيكما على روى واحد وقافية واحدة فهذا يعني وجوب وحدة الموضوع والوزن والقافية وحركة حرف الروى»^(١). وقد اتفق وهذا الرأي د. محمد قاسم نوفل في كتابه تاريخ المعارضات في الشعر العربي أعني اعتبار هذه الحادثة دليلاً على المعارضة منذ الجاهلية، ولكنني أرى أن إطلاق تسمية معارضة على هذا الحدث الشعري لا يستقيم مع المفهوم الحقيقي للمعارضة.

فالمعارضة أساساً تقوم بدافع الإعجاب والتقليد والمحاذاة بخالطها شيء من الرغبة في إثبات البراعة والتفوق لكن امرأ القيس وعلقمة لم يعجب أيهما بالآخر ولم يقلده، هذا إلى جانب أن الأمر هنا أخذ شكل مباراة ووجب الاحتكام فيه وهذا عنصر لا تلتزمه المعارضة ونستطيع أن نعتبر اتحاد الغرض والوزن والروى عوامل تشترك فيها فنون أخرى غير المعارضة كالمساجلة والمباراة.

وقد اعتبرها د. محمد بن سعد من البذور الأولى لفن النقائض. «والنقائض فن شعري أصيل عند العرب تمتد جذوره إلى أيام الجاهلية حيث عدوا من ذلك ما جرى بين امرئ القيس وعلقمة الفحل حين تحاكما إلى أم جندب زوجة امرئ القيس»^(٢).

وقد أكد على مقوم الإعجاب كثير من الباحثين ومنهم د. التطاوي في حديثه عن المعارضات الشعرية «يمكن الاستدلال على عظمة القصيدة

(١) د. عبد الصبور ضيف محمد: المعارضات في الشعر والموشحات الأندلسية، مطبعة الأمانة - مصر، ط ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٧ م: ١٦.

(٢) د. محمد بن سعد بن الحسين: المعارضات في الشعر العربي، النادي الأدبي - الرياض، ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م: ٣٤.

واستمرارية تأثيرها من خلال موقعها في زحام هذه المعارضات، فلاشك أن ما أصبح من القصائد موضوعاً لمعارضات الشعراء لابد أن يظل في منطقة البؤرة -بؤرة الإعجاب- لدى المتأخرين منهم، إلى جانب موقعها الأدبي في عصره، بما يكفي لجعلها محوراً ينصرف إليه أكثر من شاعر، ربما بسبب دوافع فنية من إعجاب خالص بها، وربما دوافع أخرى قومية، أو حماسية تكشفها التجارب العامة في صورتها الاجتماعية، وربما ظلت محصورة في إطار من تشابه التجارب الفردية لشعرائها، وربما امتزج الجماعي فيها بالفردى، فتفاعلت الصور، مما يؤدي إلى زحام الصور المعارضة^(١).

وقد أكد الفكرة نفسها د. منجد مصطفى بهجت في كتابه الأدب الأندلسي^(٢).

ويعود د. التطاوي ليؤكد الفارق بين المعارضات وألوان المباريات الأخرى فيقول: «وكان هذه المنطقة -منطقة البديهة- تظل أساساً جامعاً لذلك التبارى، ولكن يجب الفصل بينها وبين حدود المعارضات الشعرية التي تترسخ مقوماتها على أساس من تشابه التجارب، وما يترتب عليها من تقارب في صيغ المعالجة بكل أبعادها»^(٣).

ومن هذا المفهوم وهو أن المعارضة أساساً عمل يقوم على الإعجاب وتشابه التجارب، فإن هذا يؤكد أن قصة أم جندب مع امرئ القيس وعلقمة الفحل لم تكن من قبيل المعارضات بل المباريات لأن فكرة الإعجاب منتفية وغير قائمة.

وللدكتور عبد الصبور ضيف تعليق على بيتين أحدهما لامرئ القيس والآخر لطرفة بن العبد.

(١) المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب): ٩٧، ٩٨.

(٢) د. منجد مصطفى بهجت: راجع الأدب الأندلسي، ص ٢٦٧.

(٣) المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب): ٨٦.

يقول امرؤ القيس واقفاً على الأطلال^(١) :
وقوفاً بها صحي على مطيهم

يقولون لا تهلك أسى وتجمل

ويقول طرفة في نفس المعنى^(٢) :
وقوفاً بها صحي على مطيهم

يقولون لا تهلك أسى وتجلد

ويرى د. عبد الصبور أن «المعارضة بالمعنى ظاهرة تماماً بين الشعاعين إلى درجة تكاد تكون الكلمات مكررة عند الشعاعين، ولا عجب في ذلك، فلبيئة دخل كبير في كل هذا. كما لا ننكر وجود توارد الخواطر عند كثير من الشعراء والأدباء بصفة عامة وإن كنا لا نبعده عن مجال السرقات الشعرية»^(٣).

وقد سجلت البيتين بنفس ترتبيهما في كتاب د. عبد الصبور فإن كان الدكتور عبد الصبور ظن أن طرفة أخذ عن امرئ القيس فقد وقع في إشكال زمني، فلقد عاش طرفة في الفترة ما بين ٥٤٠ إلى ٥٦٥ م، أما امرؤ القيس فقد ولد في أوائل القرن السادس الميلادي، وعلى هذا فلا يمكن أن يكون طرفة عارض امرأ القيس أو سرق بيته هذا. ثم إن كان العكس فلماذا تجول فكرة السرقة في مخيلة د. عبد الصبور، ولندع أنفسنا نتساءل: هل كان امرؤ القيس بحاجة إلى أن يسرق أشعار طرفة وهو ما هو منزلة من الشعر العربي؟! هذا إن جاز استخدام التعبير، فهو يتنافى مع أخلاقيات الشعراء وأصالتهم الشعرية، وإذن كيف نفسر تكرار أبيات برمتها في مواضع مختلفة من ديوان امرئ القيس ونضرب مثلاً لذلك:

(١) امرؤ القيس: الديوان، دار صادر- بيروت، ١٩٩٨ م: ٣١.

(٢) طرفة بن العبد: الديوان، ت. د. محمد محمود، دار الفكر اللبناني- بيروت ١٩٩٤ م: ٣٨.

(٣) المعارضات في الشعر والموشحات الأندلسية: ١٦.

ف قوله في المعلقة^(١):

فقد اغتدى والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكلا

مشابه بقوله^(٢):

وقد اغتدى والطير في وكناتها بمنجرد عبل السيدين مبيض

وقوله في المعلقة^(٣):

له أطلا ظي وساقا نعمة وإرخاء سرحان وتقريب تتفل

مشابه لقوله^(٤):

له أطلا ظي وساقا نعمة وصهوة غير قائم فوق مرقب

وقوله من المعلقة^(٥):

ضليع إذا استدبرته سد فرجه بضاف فوق الأرض ليس بأعزل

مشابه لقوله^(٦):

وأنت إذا استدبرته سد فرجه بضاف فوق الأرض ليس بأصهب

فهل سرق امرؤ القيس نفسه؟!

إن ثمة أشكال من المباريات لا نستطيع أن نعتها معارضات ومن ذلك ما هو مثبت في ديوان امرئ القيس فقد «لقي يوماً عبداً بن الأبرص الأسدي

(١) الديوان: ٥١.

(٢) نفسه: ١٢٧.

(٣) نفسه: ٥٥.

(٤) نفسه: ٦٧.

(٥) نفسه: ٥٦.

(٦) الديوان: ٧١.

فقال له عبيد: كيف معرفتك بالأوابد؟ فقال: قل ما شئت تجدني كما أحببت
فقال عبيد:

ماحيئة ميئة قامت بميتها درء ما أنبتت سنناً وأضراسا

فقال امرؤ القيس:

تلك الشعيرة تُسقى في سنابلها فأخرجت بعد طول المكث أكدا^(١)

وهكذا تستمر المباراة حتى نهايتها وتبلغ خمسة عشر بيتاً بين الشاعرين
وإن كانت هذه المباراة مشكوكاً في صحتها. أقول إن هذه الألوان الشعرية لا
يمكن أن نطلق عليها تسمية المعارضات إنما هي بدايات تطورت وأخذت شكلاً
آخر فيما سُمي بعد ذلك بالمعارضات.

المعارضات ومكانتها بين مؤيد ومعارض:

وبعد أن بسطنا الحديث عن المعارضات وما يمكن أن يتشابه معها من
فنون شعرية قد تتفق معها في جانب من جوانبها، فليس أمامنا الآن إلا أن نقرر
وجود هذا اللون مع اختلاف المواقف النقدية تجاهه سواء بسواء المؤيد منها أم
المعارض، وقد رأى د. إحسان أن هذا الفن إنما هو نتاج حتمي لالتقاء الثقافتين
المشرقية والأندلسية «وسمت الحياة الثقافية منذ البدء بالاعتماد على المشرق
والتقليد لأهله، لأنه كان أرقى حضارة وأوسع ثقافة، وإليه يلتفت الأندلسيون
في تجارتهم ويرونه منبع العلم والدين وموطن القداسة والحج. وقد تنمو روح
المنافسة مع الزمن بين المشرق والمغرب، ولكنها لن تستطيع أن تكفل استقلال
الأندلس في شؤون الحضارة والأدب بل إنها ساعدت على توسيع دائرة التقليد

(١) ديوان امرؤ القيس: ١١٩ - ١٢١.

وقد حاول الحكم المستنصر ثم ابن حزم أن يرسيا للأندلس حدوداً ثقافية، وأن يقفا بها على مستوى المشرق، ولكن تقديس الثقافة والأدب الشرقي ظل حاداً ساطعاً. ومن الخطأ الكبير ألا ينجأنا عند دراسة الأدب الأندلسي إلا هذا الاستقلال في الشخصية الأندلسية لأننا ندرس أدباً يستند إلى حضارة مشتركة في الشرق والغرب، فلو لم يكن التقليد مقصوداً لكان التشابه أيضاً محتوماً^(١).

إذن لا يمكن مجال من الأحوال أن نلغي فكرة التأثير والتأثر وننكر على من ترسموا خطى فن المعارضات ولجوا فيه بادعاء أنها مجرد تقليد لا براعة فيه ولا تميزاً فالمعارضات الأصيلة لا تعني هذا المفهوم ولا تدل على ضعف المستوى الأدبي عند الشاعر المعارض، وإلى هذا يشير د. منجد مصرحاً برأيه في هذا الفن: «إن فكرة المعارضة لا تدل على مجرد التقليد وليس فيها ما يشير إلى ضعف المستوى الفني للشاعر كما ليس فيها ما يدل على ضعف الأدب الأندلسي قياساً لنظيره المشرقي، صحيح أن الأندلسيين عارضوا المشاركة للإعراب عن إعجابهم بهؤلاء الشعراء ويقصائد منتخبة لهم، لكننا وجدنا المعارضة تجري فيما بين الأندلسيين أنفسهم، كما وجدنا المشاركة هم المعارضون لقصائد الأندلسيين»^(٢) والعبارة الأخيرة للدكتور منجد أراها إجابة لسؤال: هل تعد المعارضة دليل ضعف مستوى الشاعر الفني؟

ومما يؤيد إنشاء المعارضات لإثبات البراعة والتفوق، ما نقله المقرئ عن الحميدي: «قال الحميدي: أنشد بحضرة بعض ملوك الأندلس قطعة لبعض أهل المشرق، وهي:

(١) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ٣٥.

(٢) الأدب الأندلسي: ٢٧٨.

وماذا عليهم لو أجابوا فنسَلَمُوا
وقد علموا أنني المشوق المتيمُّ
سَرَوْا ونجومُ الليل زُهرٌ طوالعُ
على أنهم بالليل للناس الحُجُمُ
وأخفَّوا على تلك المطايا سيرهم
فَنَمَّ عليها في الظلام التبسُّمُ
فأفرط بعض الحاضرين في استحسانها، وقال: هذا ما لا يقدر أندلسي
على مثله، وبالحضرة أبو بكر يحيى بن هذيل، فقال بديها:
عرفت بعرفِ الريح أين تيمموا
وأين استقلَّ الظاعنون وخيموا
خليلي ردائي إلى جانب الحمى
فلست إلى غير الحمى أتيَمُّ
أبيتُ سَمِيرَ الفرقدين كأنما
وسادى قنَّادٌ أو ضَجيعي أرقمُ
وأخوَرٌ وسنانِ الجفونِ كأنه
قضيْبٌ من الریحان لذنُّ منعم
نظرت إلى أجفانِهِ وإلى الهوى
فأيقنتُ أنني لست منهنَّ أسلمُ
كما أنَّ إبراهيمَ أوَّلَ نظيرةٍ
رأى في الدراري أنه سوف يسقمُ^(١)

(١) النفح: ٣ / ١٥٣، ١٥٤.

لقد ذهب بعض النقاد إلى اعتبار المعارضات دليل اتساع الثقافة لا دليل ضيق الأفق والاعتماد على الآخرين، ومن هؤلاء ابن شهيد نفسه الذي وجه إليه هذا الاتهام، ونجد الحميدي يدافع عن أبي المطرف عبد الرحمن بن أبي الفهد بقوله: «وهو غزير المادة واسع الصدر حتى إنه لم يكذب بقى شاعراً جاهلياً ولا إسلامياً إلا عارضه وناقضه»^(١).

ومنهم ابن بسام: «وقد ضارع أبو عامر هذا محاسن الطبقة العالية البغدادية المضارعة التي بانَتْ فيها قوة، ولدنت اختراعاته ومقدرته، فصار يتناول المعنى الحسن فيصيره مُحَسَّنًا بحسن مساقه»^(٢).

كما أيد عظمة ابن شهيد في معارضاته لعمالقة الشعر المشرقي محقق ديوان ابن شهيد الأستاذ يعقوب زكي «فإنه في رحلته، يلقي القصيدة تلو القصيدة من شعره يقارع بها عمالقة الأدب العربي في المشرق، فيغلبهم أحياناً، أو يستولي على إعجابهم أحياناً»^(٣).

أما الأستاذ بطرس البستاني مقدّم رسالة التوابع والزوابع فقد وقف من معارضات أبي عامر موقف الرفض المعارض لها «وأمثال هذه المعارضات وما يشاكلها كثير في شعر أبي عامر، فما يفتأ يذكر بك غيره، فتلقاه تابعاً لا متبوعاً، ومن أجلها انكشفت مقاتله لخصومه، فرموه بقوارص النقد، وشكوا في شعره، وعابوا أخذه من غيره»^(٤).

فقد تصور الأستاذ بطرس أن هذه المعارضات تلغي شخصية صاحبها الفنية وتجعل منه صورة أو نسخة من غيره بدون ملامح خاصة به.

(١) الحميدي: الجدوة، ت. محمد بن تاووت الطنجي، القاهرة ١٩٥٢م: ٢٥٨.

(٢) الذخيرة، ق ١ / م ٢١٩.

(٣) ابن شهيد: الديوان، جمعه يعقوب زكي، راجعه: د. محمود علي مكّي، دار الكتاب العربي - القاهرة: ٦٧.

(٤) التوابع والزوابع: ٤٢.

ويتكى / بطرس على هذه الرؤية في نظريته لأدب ابن شهيد «وليس من غرضنا أن نتقري سرقات ابن شهيد واحتذائه، وإنما أخرجنا أمثلة منها لنندل بها على شيوع بنات أفكاره وضعف حصانتها، ومن ذلك معارضاته للشعراء، يبني قصائده على بحور قصائدهم وقوافيها، ويأخذ من معانيها وألفاظها»^(١).

ولكن هل كان ابن شهيد يستطيع أن يطل برأسه معارضاً ومناطحاً فحول الشعر العربي ورجالات أدبه إلا إذا تمكنت لديه ملكة النظم والنثر فعلت همته وشُحذت قريحته فقارب حيناً وطاول حيناً آخر. فقد أجازته شياطين امرئ القيس وطرفة بن العبد وقيس ابن الخطيم، وقال له شيطان أبي تمام «وما أنت إلا محسن على إساءة أهل زمانك»^(٢). وغشى وجه أبي الطبع -البحري- قطعة من الليل عندما أنشده أبو عامر وكر راجعاً إلى ناورده. وأجازه صاحب النواصي، «وقال: هذا والله شيء لم نلهم نحن، وقال له صاحب المتنبي «إن امتد به طلق العمر، فلا بد أن ينفث بدرر»^(٣) وأجازه.

هكذا رأى ابن شهيد موقعه الأدبي بنظرة الناقد المحتكم إليه في عصره. وقد عقد عديد من نقاد الأندلس موازنات بين شعراء الأندلس والمشرق وأكثروا من تشبيه كبار شعرائهم بأمثالهم من شعراء المشرق لما ظنوا في ذلك من إكبار لهم وإعلاء وتشريف أن ترتبط أسماؤهم بأسماء هؤلاء الفحول، ومن ذلك قول ابن سعيد عن ابن مرج الكحل «هو في المغرب مثل الوأواء الدمشقي في المشرق»^(٤).

(١) نفسه: ٤١.

(٢) نفسه: ١٠١.

(٣) نفسه: ١١٤.

(٤) ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، ت: د. شوقي ضيف، دار المعارف - القاهرة، ط ٤، ٢: ٣٧٢.

وما جاء عن الفتح بن خاقان في وصفه لابن سارة الشنتريني «إن شبّه
فالمعتزيات واجمة، أو أغرب ببديعة فالمعريات راغمة»^(١) بل إننا نراه ينزله منزلة
أعلى من المشاركة.

أما ابن بسام فقد رأى ابن دراج في المنزلة كالمتنبي «كان عندهم بصقع
الأندلس كالمتنبي بصقع الشام»^(٢).

كذلك أنزله الثعالبي «كان بصقع الأندلس كالمتنبي بصقع الشام»^(٣).
ومن هؤلاء النقاد ابن دحية فقد فاخر بشاعر أندلسي واحد شعراء
المشرق جميعهم «ومن شعراء الأندلس الذين فاخرت به شعراء العراق وأجلب
به المغرب على المشرق وجلبت إليه من أنفاسه الأعلام، وسارت أشعاره سير
الأمثال في الآفاق، الشاعر الرقيق أبو الحسن علي بن عطية الزقاق»^(٤).

وأما ابن هانئ الأندلسي ففيه أقوال كثيرة تجمع على مضاهاته بالمتنبي
فمن ذلك «هو وأبو عمرو (ابن دراج) القسطلبي نظيران لحبيب والمتنبي»^(٥)
«أديب شاعر مفلق أشعر المتقدمين والمتأخرين من المغاربة وهو عندهم كالمتنبي
عند أهل المشرق»^(٦)، وليس غرضنا الإسهاب في إيراد أمثال هذه المقولات إنما
نأتي بها للإشارة إلى الرأي المؤيد، فلو لا هذا التأثير بالمشاركة والمحاولات العديدة
لاقتفاء آثارهم ومعارضتهم لما وصل هؤلاء الشعراء الأندلسيون إلى ما وصلوا

-
- (١) الفتح بن خاقان: قلائد العقيان، نشر: محمد العنابي، المكتبة العتيقة، تونس ١٩٦٦م: ١٤٥.
(٢) الذخيرة: ق ١ / م ٦٠.
(٣) الثعالبي: بتيمة الدهر، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الباز - مكة المكرمة: ١ / ١٠٣.
(٤) ابن دحية: المطرب في أشعار أهل المغرب، ت: الإيباري وعابدين، القاهرة ١٩٥٤م: ١٠٠.
(٥) الحسن بن محمد الحسن الصنعاني: التكملة والذيل والصلة لكتاب تاج اللغة وصحاح العربية، ت:
عبد العليم الطحاوي، ر: عبد الحميد حسن، دار الكتب - القاهرة ١٩٧٤م، ج ٤: ١٠٣.
(٦) ياقوت الحموي: معجم الأدباء، ط ٦، المستشرقون - بيروت، د.ت: ٧ / ١٢٦.

إليه من مكانة يشارفون بها هؤلاء المشاركة الذين شبههم بها نقاد الأندلس وغيرهم.

على أن هناك رؤية تختلف تماماً مع هذه الرؤية السابقة وتناقضها، فمثلاً رأينا مشجعين ومؤيدين لذلك فعلى الجانب الآخر نجد المعارضين المهاجمين لهذا اللون الشعري ولفكرة التأثير ذاتها والاعتماد على النهج المشرقي وأصحابه.

ويعد ابن بسام الشنتريني من زعماء هؤلاء المناهضين لذلك والمنكرين له مع إنه في كتابه الذخيرة نجده لا يطبق هذا فيأتي بعدد من هذه المعارضات ويعود ليرز مكانة أصحابها وعند تصفحنا للأوراق الأولى من المجلد الأول من كتابه القيم الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة نراه يصرح بالهدف من وراء تصنيفه لهذا الكتاب وهو إثبات الجدارة لأدباء الأندلس وإثبات قدراتهم وتميزهم فيقول:

«وقد أودعت هذا الديوان الذي سميته بـ 'كتاب الذخيرة'، في محاسن أهل الجزيرة من عجائب علمهم، وغرائب نثرهم ونظمهم، ما هو أحلى من مناجاة الأحبة، بين التمتع والرقبة، وأشهى من معاطاة العقار، على نغمات المثلث والأزيار، لأن أهل هذه الجزيرة -مذ كانوا- رؤساء خطابة، ورؤوس شعر وكتابة، تدفقوا فأنسوا البحور، وأشرقوا فباروا الشموس والبدور، وذهب كلامهم بين رقة الهواء، وجزالة الصخرة الصماء»^(١).

ثم هو يستنكر عليهم تقليدهم وترديدهم لأصوات المشرق استنكاراً شديداً «إلا أن أهل هذا الأفق، أبوا إلا متابعة أهل الشرق، يرجعون إلى أخبارهم المعتادة، رجوع الحديث إلى قتادة، حتى لو نطق بتلك الآفاق غراب،

(١) الذخيرة: ق ١/م ١٤ / ١٤.

أو طناً بأقصى الشام والعراق ذباب، لجئوا على هذا صنما، وتلوا ذلك كتاباً محكماً»^(١).

ثم هو ينتصر لأهل بلاده ويستنكر على من يقول بالفضل لأهل المشرق «وليت شعري من قصر العلم على بعض الزمان، وخصَّ أهل المشرق بالإحسان؟»^(٢). على أن هذا الموقف من النقاد ما بين مؤيد ومعارض ومنتصر للأندلسيين وموازن بينهم وبين المشرقيين أثمر عن نتاج أدبي نقدي كان بالفعل لصالح هذه المسألة إذ أعطاها قيمة وأهمية ووضعها على خارطة الأدب العربي على مر العصور.

وفي بحث الدكتور فوزي عيسى يتحدث عن الاعتزاز بأدباء الأندلس فيقول: «وهذه النزعة الأندلسية نجدها واضحة عند كثير من أدباء عصر الموحدين ففي كتاب المطرب نرى مؤلفه ابن دحية أندلسياً قوي الشعور بأندلسيته، يعتز بشعراء قومه، ويندد بالمشارقة - وبخاصة أهل العراق - حين ينتقصون من أقدار أدباء الأندلس، فيكشف بذلك عن مظهر مهم من مظاهر الاحتكاك الثقافي بين المشرق والمغرب ول نجد في تعليقات ابن دحية على بعض الحوادث ما يصور أنفته من الظلم الذي يقع على أهل بلده، ويبرز قوميته الصادقة في الانتصار لشعراء وطنه، وفي ضوء هذا يمكن أن نفسر اهتمامه بالمفاضلة بين أدباء الأندلس وبين أدباء المشرق في مواضع كثيرة من كتابه»^(٣).

(١) نفسه: ق ١ / م ١١: ١١.

(٢) نفسه: ق ١ / م ١١: ١١.

(٣) فوزي عيسى: الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ط ١ الهيئة المصرية العامة للكتاب - الإسكندرية،

١٩٧٩م: ٩٢.

على أن هناك من النقاد الأندلسيين من يرى أنه من الصعوبة بمكان عقد هذه المقاضلات بين الشعراء من البيهتين حيث يرجع هذا إلى تفاوتات كبيرة في «الزمان والمكان والحال والباعث على التغلغل إلى استشارة تخايل ومحاكاة في شيء لا يساعد الآخر شيء من ذلك عليه، وقد تكون حال الآخر في غير ذلك الشيء بمنزلة حال صاحبه في ذلك الشيء وقد تختلف حالاهما في اللغة، وتختلف حالاهما في الروية، ومقدار جسام خاطر كل واحد منهما ونشاطه للقول في حال الروية ولذلك قد يعسر الحكم في المقاضلة بين الشاعرين في جودة الطبع وفضل القريحة، ولكن تمكن المقاضلة بين قولهما إذا اجتمعا في غرض ووزن وقافية»^(١).

ولئن رأينا حازم القرطاجني موضوعياً في حكمه على أمثال هذا الموازنات فإن ابن بسام يطلق العنان لأفراس الغيرة على أهل موطنه والانتصار لهم «وبالجملة فأكثر أهل بلاد هذا الأفق أشراف عرب المشرق افتحوها، وسادات أجناد الشام والعراق نزلوها؛ فبقي النسل فيها بكل إقليم، على عرق كريم، فلا يكاد بلد منها يخلو من كاتب ماهر، وشاعر قاهر؛ إن مدح ما كثيرٌ عنده بكثير، وإن هجا أجزراً لسان جرير، وغدا عدياً عن مدح ذويه، وأنسى جرولاً العواء في أثر قوافيه، وإن تغزل أربى على الساحرات فنوناً، وأزرى بالغانيات مجوناً»^(٢).

(١) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط ٣، ١٩٨٦م: ٣٧٦.

(٢) الذخيرة: ق ١ م ١: ٣٣.

وما أرى ابن بسام إلا وقد عاد - وبدون أن يقصد - إلى إرجاع الفضل لأهل المشرق فمنهم الأصول وهم المنبت، وإذا تجاوزنا الحدود الزمنية وقلّبنا شيئاً من صفحات النقد الحديث فسنجد أن القضية ما زالت محتدمة والآراء متباينة كما تباينت قديماً، ولكن سنكتفي بالاستشهاد بثلاثة أمثلة فقط منهم، الأول رأى الأستاذ أحمد أمين في ظهر الإسلام، والثاني للأستاذ علي عبد العظيم في مقدمته لديوان ابن زيدون، والثالث للدكتور شوقي ضيف في كتابه ابن زيدون، يرى الأستاذ أحمد أمين أن ابن عبد ربه «يجتهد ما استطاع أن يأخذ معانيهم ويزيد عليها ويختار في كل نوع من الشعر إماماً من المشاركة، فطوراً إمامه صريع الغواني، وطوراً أبو العتاهية، وغيرهم؛ لم يتحرر تحرراً كافياً ولم يصنع إلى قلبه فقط»^(١).

ونحن نتلمس الرد على هذا الاتهام بالتبعية المطلقة واتخاذ المعارضات سبباً لاتهامه بالجمود نتلمسه في قول ابن عبد ربه نفسه معقّباً على معارضته لمسلم بن الوليد، «فمن نظر في سهولة هذا الشعر مع بديع معناه ورقة طبعه، لم يفضل شعر مسلم عنده إلا بفضل التقدم»^(٢). فإن يصل ابن عبد ربه إلى هذا المستوى من الفنية الشعرية التي وصل إليها مسلم بن الوليد فهذا يحسب له لا عليه ولا يدعونا إلى اتهام بالتقليد الذي يحنق صاحبه.

ولم يكتف الأستاذ أحمد أمين برفع إصبع الاتهام إلى ابن عبد ربه وحده من شعراء الأندلس المعارضين للمشاركة، إنما وجهه إلى شاعر من أبرز شعراء الأندلس هو ابن دراج القسطلي «فرى من هذا محاكاة للمتنبي في الوزن والقافية

(١) أحمد أمين: ظهر الإسلام، مكتبة النهضة المصرية - القاهرة: ٣: ١٢٤.

(٢) العقد الفريد: ٣: ١٨٣.

وتقليده في أسلوبه ومعانيه»^(١)، ويشارك هذا الرأي د. أحمد ضيف قائلاً: «لم يكن شاعراً فطرياً يقول الشعر عن شعور صحيح أو دافع نفسي، وإنما هو مقلد بارع التقليد»^(٢).

وكما نلمح من خلال القولين السابقين أن ثمة خلطاً بين المعارضة بمعناها الصحيح وهو التأثير والإعجاب وبين مجرد المحاكاة والتقليد وغياب الشخصية.

إن معارضات ابن دراج هي نتاج طبيعي لثراء ثقافته واتساعها، ولو كان الأمر كذلك لانتفت صفة الأصالة الشعرية عن معظم شعراء بلاد الأندلس، فهذا الأستاذ علي عبد العظيم يعتبر المعارضات مستوى عال من التحرر والاستقلال ودليل على نضوج الشخصية الفنية للشاعر الأندلسي:

«كان الأدباء الأندلسيون يتلقون التوجيه من إخوانهم المشاركة، فكانوا يشدون إليهم الرحال، ويستقدمون نابغيهم، ويبذلون في الحصول على مؤلفاتهم أغلى الأثمان، ولكنهم في عصر الطوائف أخذوا يتحررون من هذه التبعية ويشعرون باستقلالهم الفكري، وشرعوا في مباراة المشاركة ومعارضتهم فبزّوهم حيناً وقاربوهم في معظم الأحيان»^(٣).

أما الدكتور شوقي ضيف فلا يرى فيها خروجاً عن المؤلف في هذا الوقت بل إن هذه المعارضات التي هي ترجمة لهذا التأثير إنما هي أمر حتمي لا ينقص مقدار صاحبه فابن زيدون الذي عارض غير واحد من كبار شعراء المشرق لا يمكن أبداً أن نتهمه بالتقصير أو غياب الشخصية أو التقليد المحيط

(١) ظهر الإسلام: ٢: ١٣٤.

(٢) د. أحمد ضيف: بلاغة العرب في الأندلس: مطبعة مصر، ١٣٤٢هـ - ١٩٢٤م.

(٣) مقدمة ديوان ابن زيدون: ١٨.

بصاحبه «وطيعي لهذا الشاعر الذي اختبر أوتار القيثارة العربية أدق اختبار، واستمع إلى شدوها ونغماتها أرهف استماع، أن يشتد تأثيره بمن سبقوه، وأن يستعير منهم في الحين بعد الحين، وخاصة أن هذا الصنيع كان ضريبة مفروضة على الشعراء الذين تقدموه جميعاً، لا عند المغمورين منهم، بل عند أفذاذهم ممن سميناهم فإذا خلف من بعدهم ابن زيدون، وجرى على رسمهم، وعكف على نماذجهم، واحتذى أمثلتهم، لم يكن خارجاً على العرف الشائع، بل كان مطرداً مع سياق صناعته وأسلوبها الذي اصطلاح عليه الشعراء عامة»^(١).

السرققات الأدبية:

وإذا كانت المعارضات تحمل اقتفاءً واقتباساً وتضميناً وأخذاً في شكل من الأشكال، فإن السؤال الذي يلح علينا الآن أن نطرحه هل تعد المعارضات نوعاً من السرققات الأدبية؟

ولكي نجيب بالنفي أو بالإثبات، علينا أن نتعرف إلى ماهيتها ومدلولاتها قديماً وحديثاً.

ولنستعرض هذا عند الخطيب القزويني^(٢) «اعلم أن اتفاق القائلين إن كان في الغرض على العموم كالوصف، والسخاء، والبلادة، والذكاء - فلا يعد سرقة، ولا استعانة ولا نحوهما؛ فإن هذه الأمور متقررة في النفوس، متصورة للعقول، يشترك فيها الفصيح والأعجم، والشاعر والمفحّم.

(١) ابن زيدون: ٣٨.

(٢) الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ت: لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة ١٩٨١م: ٢ / ٤٠١ وما بعدها.

وإن كان في وجه الدلالة على الغرض -وينقسم إلى أقسام كثيرة منها: التشبيه بما توجد الصفة فيه على الوجه البليغ كما سبق، ومنها ذكر هيئات تدل على الصفة؛ لاختصاصها بمن له الصفة، كوصف الرجل حال الحرب بالابتسام، وسكون الجوارح.

فإن كان مما يشترك الناس في معرفته لاستقراره في العقول والعادات، كتشبيه الفتاة الحسناء بالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، فالاتفاق فيه كالاتفاق في عموم الغرض.

وإن كان مما لا ينال إلا بفكر، ولا يصل إليه كل أحد، فهذا الذي يجوز أن يدعى فيه الاختصاص والسبق، وأن يُقضى بين القائلين فيه بالتفاضل وأن أحدهما فيه أفضل من الآخر، وأن الثاني زاد على الأول أو نقص فيه وهو ضربان: أحدهما: ما كان في أصله خاصياً غريباً، والثاني: ما كان في أصله عاماً مبتدلاً، لكن تُصرف فيه بما أخرجه من كونه ظاهراً ساذجاً.

إذا عرفت هذا فنقول: الأخذ والسرقة نوعان: ظاهر، وغير ظاهر. أما الظاهر فهو أن يؤخذ المعنى كله، إمامع اللفظ كله أو بعضه، وإما وحده.

فإن كان المأخوذ كله من غير تغيير لنظم فهو مذموم مردود؛ لأنه سرقة محضة، ويُسمى نسخاً وانتحالاً.

وإن كان مع تغيير لفظة، أو كان المأخوذ بعض اللفظ سُمي إغارة ومسخاً.

فإن كان الثاني أبلغ من الأول لاختصاصه بفضيلة -كحسن السبك، أو الاختصار، أو الإيضاح، أو زيادة المعنى - فهو مدح مقبول.

وإن كان الثاني دون الأول في البلاغة فهو مذموم مردود وإن كان مثله فالخطب فيه أهون، وصاحب الثاني أبعد من المذمة، والفضل لصاحب الأول.

واعلم أن من هذا الضرب ما هو قبيح جداً، وهو ما يدل على السرقة
باتفاق الوزن والقافية أيضاً، كقول أبي تمام:

مقيم الظن عندك والأمانني وإن قلقك ركابي في البلاد
ولا سافرت في الأفاق إلا ومن جدواك راحلتي وزادي

وقول أبي الطيب:

وإني عنك بعد غدٍ لغاد وقلبي عن فنائك غيرُ غادٍ
فحبك حيثما اتجهت ركابي وضيغك حيث كنت من البلاد

ومما يتصل بمحدث السرقات: الاقتباس، والتضمين، والعقد، والحلّ،
والتلميح.

وهكذا يتحرز القزويني من استخدام كلمة سرقة ويخلص إلى تسميتين
أخذ وتوارد خواطر ومقبول أو مردود، وهو موقف معتدل مقبول.

وقد أدرج بعض النقاد ظاهرة الأخذ من شعراء مشهورين تحت مفهوم
السرقة مع إن طبيعة الدرس الأدبي لكبار شعراء المشاركة تفرض على شعراء
الأندلس وبدون قصد أن يتمثلوا هذه الأبيات التي امتزجت بلا وعيهم الثقافي
وأصبحت جزءاً من ألسنتهم تفيض عليها دون شعور بأنها سرقة.

ونرى رجلاً كابن بسام يصوغ لهذا الأخذ ويترفق بالشعراء ولا يقبل
بحكم مطلق في هذه المسألة «ولست أقول أخذ هذا من هذا قولاً مطلقاً، فقد
توارد الخواطر، ويقع الحافر على الحافر، إذا الشعر ميدان والشعراء فرسان»^(١).
أما أبو هلال العسكري فيرى أن «المعاني يعرفها: العربي، والأعجمي،
والقروي، والبدوي»^(٢).

(١) الذخيرة: ق ١ / م ١ / ٣٥٤.

(٢) أبو هلال العسكري: الصناعتين، القدس - القاهرة، ١٩٨٦ م: ٥٧.

كذلك الجاحظ فإن له نفس الرواية «إن المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي، والقروي»^(١).

ولا أفضل الوقوف طويلاً عند هذين الكتابين فقد فصلنا الموضوع بما لا يستوجب الزيادة، إلا من كلمات لنقاد آخرين؛ فهذا ابن طباطبا يتلطف للأخذ ولا يرى فيه غضاضة «وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها بل ويجب له فضل لطفه وإحسانه فيه»^(٢).

بل يذهب ابن طباطبا إلى ما هو أبعد من ذلك ويطالب الشاعر بأن يتحایل لإخفاء الأخذ «ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى إلفاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلييسها حتى تخفى على نقادها البصراء وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها»^(٣).

ويأتي ابن شهيد في حديث نقاد الجن من رسالته التوابع والزوابع ليوضح أكثر كيف يكون إلفاف الحيلة فابن شهيد إلى كونه ناقداً فهو شاعر، وقد كان هذا من أسلوبه ومما اعتمد عليه كثيراً «إذ اعتمدت معنى قد سبقك إليه غيرك فأحسن تركيبه، وأرق حاشيته فاضرب عنه جملة، وإن لم يكن بدّ ففي غير العروض الذي تقدّم إليها ذلك المحسن، لتنشط طبيعتك، وتثوى مثلك»^(٤). والنقاد المتأخرون يتهمون على استخدام لفظة السرقة في الأدب فيقول الأستاذ محمد الحسيني: «ويبدو أن كلمة السرقة هذه قد وضعها أول كاتب في هذا الموضوع في وقت كانت فيه حالته النفسية متغيرة ثائرة على بعض الشعراء

(١) الجاحظ: الحيوان، ت: عبد السلام هارون، دار الفكر - بيروت، ج ٢: ١٣٤.

(٢) ابن طباطبا: عيار الشعر، ت: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف - الإسكندرية، ١٩٨٠م: ٩١.

(٣) عيار الشعر: ٩٢.

(٤) التوابع والزوابع: ١٣٥.

لأنه مما يصطدم وطبيعة الأديب الشاعر أن يوصم بأنه سالب لص أو سارق مغير»^(١).

على أن الأستاذ محمد الحسيني لم يمنعه هذا الرأي من استخدام كلمة سرقة بجانب كلمة أخذ في التعريف بهذه المسألة عند إجماع القدماء والمحدثين «السرقه لا تكون إلا في المعاني الخاصة التي يبتكرها الشاعر وعنه يأخذها غيره وفي استعمال الألفاظ بطريقة صوغها وترتيبها»^(٢).

ويعول الأستاذ الحسيني في مسألة الأخذ هذه على الإساءة أو الإحسان تعويلاً كبيراً «فإذا سلّمنا جدلاً بسرقات أبي تمام وفرضنا أنه ما تزال في تقدير النقد بقية منها لم تدخل ضمن هذه الأنواع الخمسة فهل أساء أبو تمام في الأخذ منها أم أحسن»^(٣).

ويتعرض الحسيني لقضية المعنى العام والمعنى الخاص بصورة منطقية يثير فيها أذهاننا للتفكير فيما صحبه من تساؤلات وإجابات مقنعة.

«هل ذلك المعنى الخاص بالنسبة لعامة الناس؟ أم بالنسبة للشعراء فقط؟ إذا كان بالنسبة لعامة الناس بما فيهم الشعراء - وهذا هو المعقول - فإننا لن نستطيع أن نثبت وجود معنى خاص ابتكره إنسان وأخذه عنه آخر لأنه ليس بين أيدينا سجل يضم كل المعاني التي نطق بها الناس منذ بدء الخليقة أو منذ الجاهلية الأولى حتى اليوم، أو حتى العصر العباسي، وعلى هذا فإن محاولة إثبات المعنى الخاص لشاعر من الشعراء فاشلة ليس فيها من الإنصاف أدنى

(١) محمد محمد الحسيني: أبو تمام وموازنة الأمدى، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب - القاهرة،

١٩٦٧م: ٤٩.

(٢) نفسه: ٤٩.

(٣) نفسه: ٥٤.

نصيب»^(١). «أما إذا اعتبرنا المعنى الخاص بالنسبة للشعراء فلن نستطيع كذلك أن نثبتة لشاعر ابتكره وعنه أخذه غيره - لأن من الصعب أن نعرف أول شاعر في التاريخ حتى نعرف المعاني التي تكلم بها والمعاني التي لم يتكلم بها في شعره. فإذا تجاوزنا هذه النظرة فإننا نرى أن المعنى حين يتناوله الشاعر في عصر ما، ثم يتناوله شاعر آخر من بعده في عصر آخر، فإنه لا يكون خاصاً مبتكراً لأنه في المدة بين الشاعرين وحين يصل إلى الشاعر الآخر يكون قد اشتهر وشاع بين الناس تبعاً لمنزلة الشعر أولاً وجهود الرواة ثانياً في إذاعة الأشعار بين الناس»^(٢).

ويتهيأ الحسني من هذه المسألة إلى رفض فكرة تسمية السرقات الأدبية اعتماداً على استحالة وجود معنى خاص يقول: «ليس هناك شيء يمكن أن يسمى بالمعنى الخاص، إذاً فليس هناك ما يمكن أن يسمى بالسرقات»^(٣).

ولنا أن نحترز هنا فالكلام لا يطلق هكذا فهناك الكثير من المعاني الخاصة في الأدب العربي والتي لم يسبق إليها.

ومن الأبحاث الأدبية التي اهتمت بمشكلة السرقات ومفهومها في العصر الحديث بحث الدكتور هدارة الذي يتعرض له بصورة تخالف مفهومها في المباحث النقدية القديمة:

«إن ما يعنينا من العلاقة بين القديم والجديد هو علاقة الشاعر بالتراث الشعري القديم، وضرورة اطلاعه عليه ليتكون عنده الإطار الشعري الذي يعتبر الأساس الأول في عملية الإبداع الفني. لأن الشعر - كما يقول الناقد الإنجليزي إدواردز - لا يكتب نفسه فالشاعر محتاج إلى قراءة غيره لأن هذه

(١) أبو تمام وموازنة الأمدى: ٥٦، ٥٥.

(٢) نفسه: ٥٨.

(٣) نفسه: ٦٠.

القراءة تمده بالمعرفة التي يستطيع أن يحصلها بنفسه، وتطلعه على الطبائع الإنسانية المختلفة وتقدم إليه تجارب الذين سبقوه، فهذه القراءة - باختصار - اقتصاد للمجهود الإنساني، ولا يستطيع أي فنان أن يستغني عنها، وقد حسب بعض النقاد الأقدمين أن ذلك من باب السرقة التي يجب محاسبة الشاعر المحدث عليها، ولم يفهموا طبيعة الإطار الشعري الذي يفرض عليه قراءة من سبقوه. ومن ثم اختزان ما قرأ في ذاكرته - تلك البئر العميقة كما يسميها هنري جيمس - الغنية بالقراءات والتأملات .. فإذا حدث تشابه بين بعض المعاني والصور عند الشاعر وبين معاني بعض الشعراء الأقدمين وصورهم كان ذلك نتيجة التلقائي المعتمد على فكرة تداعي المعاني أو نتيجة الاستدعاء»^(١).

ويؤيد نفس الفكرة د. محمد زغلول سلام في أن الأخذ والتقليد لا يعيب صاحبه ولا ينتقص من قدرته الأدبية «ليس كل أخذ وتقليد معيباً، بل المعول قبل كل شيء على الصنعة والإبداع، فإذا أخذ المتأخر معنى لمتقدم فأحسن التصرف فيه بصورة من الصور، سواء بتغيير لفظه، أو تحويره والخروج به من موضوع لآخر، فإنه يكون له، ولا يعاب بأخذه»^(٢).

ونختتم هذا الجزء الذي نناقش فيه قضية السرقات وعلاقة المعارضات بها برأي أستاذنا الجليل د. محمد زكي العشماوي ومن خلال تعريفه لقيمة الفن وأين يكمن من عناصر العمل الأدبي والذي يرشد فيه إلى مجال النقد وعلى أي شيء يجب أن ينصب ثم يخلص إلى تعريف السرقة ويفرق بينها وبين أشكال التأثير والأخذ.

(١) د. محمد مصطفى هداره: مشكلة السرقات في النقد العربي، مكتبة الأجلو المصرية، ١٩٥٨م: ٢٥٨،

٢٥٩.

(٢) د. محمد زغلول سلام: تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، دار المعارف - القاهرة: ١٧٢.

«الفن ليس في الفكرة، ولا في المعنى الأخلاقي الفلسفي، ولا في المضمون بعامة مهما تكن قيمة هذا المضمون، وإنما الفن في تطويع الشكل للمضمون والمضمون للشكل، وفي إخضاع التجربة للصورة اللفظية، أو لأي صورة من صور الفن، سواء أكانت هذه الصورة قصيدة غنائية أم قصة مروية أم رواية مسرحية، أم غير هذا وذلك من أشكال الفن الأخرى، على هذا الأساس السليم لمعنى الخلق الأدبي، يكون مجال النقد الأدبي منصّباً إلى حد كبير على ما يكون في داخل الأثر الفني من علاقات تنشأ من الصياغة، وترتد إليها، وعلى هذا الأساس لا يتم تشابه أو تشاكل أو ترادف في صورتين لشاعرين أو تعبيرين لكاتبين مختلفين إلا إذا نقل الثاني عبارة الأول نقلاً كاملاً دون أن يشير إلى مصدر النقل، عندئذ، وعندئذ فقط يكون الثاني سارقاً من الأول. ومن ثم فإن التوليد الذي هو أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر سبقه أو تقدمه، ويحاول أن يتأثر به ويزيد عليه، لا يصح أن يسمى سرقة، ذلك لأننا مع اعترافنا بما للتوليد من الاقتداء بالغير والاقتباس منه، فإن صياغة المعنيين هما وحدهما اللذان يحددان قيمة كل منها، ومدى ما أضافته الثانية إلى الأولى»^(١).

وينفي العشماوي تساوي تعبيرين وإن اتفقا في المعنى فكل شاعر يؤدي بطريقة خاصة ووسائل صياغية تختلف عن طريقة الشاعر الآخر ووسائله، فهو يرى أن: «أصالة الفنان أو الشاعر لا تكون إلا في التفاصيل الدالة الموجبة، وفي الفروق الدقيقة، التي تكمن في صياغة الأثر الفني، فقد تشابه الفكرتان، أو قد تتفق الاستعارة عند شاعرين، ومع ذلك تبلغ عند أحدهما ما لا تبلغه عند الآخر، وذلك لما يضيفه الشاعر على تعبيره من خصائص جديدة، أو ما يستعين

(١) د. محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية، ١٩٩٠م:

به من وسائل في الصياغة تختلف عن وسائل غيره، فليس هناك تعبير يمكن أن يتساوى مع تعبير آخر، مهما اتفقا في المعنى أو الفكرة العامة»^(١).

ويرى الأستاذ غرسيه غومس الرأي نفسه، فالشاعر الأندلسي في تمثله لعناصر البيئة العربية ينبعث من أصول قومه وجوانب نفسه عربية الجنس «إن الشاعر الأندلسي إذا أنشد شعراً يتغنى فيه بأشياء شرقية أو بدوية كالصحراء أو الجمل أو المنازل التي رحلت الحبيبة عنها، فإنه يأخذ عناصر شعره في هذه الحالة من جوانب نفسه ومن طبيعة جنسه؛ لأن هذه العناصر مقتبسة من عالم قومه المثالي أو الأسطوري ولا يمكن تجريد شعره من هذه العناصر، ولا يمكن لذلك أن يحلل هذا الشعر إلى مواده الأولى ونقول: هذا أخذه من تراث أجداده العرب القدماء، وذلك ابتكره بنفسه أو استوحى فيه طبيعة الأندلس، لأن العنصرين متداخلان متشابكان تشابك اللحم مع السدى»^(٢).

وهكذا نرى أن معظم النقاد ينتهون إلى رأي متقارب في موضوع السرقات وهو رفضهم لاستخدام اللفظة بصورة مطلقة وعلى أي شكل من أشكال التأثير، إنما هو الأخذ الحسن أو المسيء، وعلى ذلك فإن المعارضات وأشكال التأثير الأخرى لا يفترض كونها معيبة لأنها غير صاحبة معنى خاصاً أو لأنها تتكئ على مضامين الآخرين وأشكالهم.

إننا وبعد هذا العرض الموجز لأراء النقاد في القديم والحديث لنا أن نخلص إلى مفهوم محدد هو: أن المعارضات تبعد كثيراً عن المعنى الحرفي للسرقات الأدبية، إنما لنقل احتذاءات واقتداءات يظل الحكم على مدى جودتها أو تأخرها معقوداً على مستويات الصياغة والشكل الذي خرجت به علينا.

(١) قضايا النقد الأدبي: ٣٦١.

(٢) الشعر الأندلسي: ٢٨.

أما المعارضات فلو كانت احتذاءً لسقطت، ولو كانت استنساخاً ترويضاً
للقول سقطت أيضاً، إذن المعارضات من هذا النوع محاكاة لا غنى فيها.
ولقد أثرنا من خلال عرض الجزئية السابقة أن نثير قضية السرقات
الأدبية نستجلي مفهومها فنستوضح الفوارق بينها وبين أشكال التأثير فلننحيتها
بقدر الإمكان جانباً عن موضوع بحثنا هذا.

الفصل الثالث

الشعر الأندلسي والاتجاهات الأدبية

وبعد. فقد ناقشنا قضية التأثير بالمشاركة ممثلة في أبرز مظاهرها وهو فن المعارضات الشعرية؛ فوضعنا أيدينا على مفهومها ونشأتها ودواعيها، وأزلنا اللبس بينها وبين مصطلحات أخرى قد تتشابه معها، ثم عرجنا على قضية السرقات الأدبية؛ لنربأ بفن المعارضات عن الاندراج تحت هذا المفهوم.

يبقى لنا وقبل أن نبدأ في الناحية التطبيقية لهذا البحث أن نتعرف إلى الاتجاهات الأدبية التي أنشأ عليها الشعراء معارضاتهم، من اتجاه كلاسيكي تقليدي محافظ إلى اتجاه محدث مجدد أو اتجاه محافظ مجدد في آن واحد.

وحرى بنا الآن وقبل أن نطرق هذه الأبواب أن نستجلي مفهوم الحداثة ومواقف النقاد والشعراء منها في المشرق والمغرب والظروف الاجتماعية والثقافية التي تمخضت عنها ودعت إليها، وما وراء هذه الحداثة وما تكشف عنه، وفيما تمثلت هذه الحداثة وفي أي عناصر العمل الأدبي، وما الاتجاه الذي ظهر بعد الحداثة وما موضوعاته.

كل ذاك موضوع مناقشات نطرحها على أسطر الصفحات القادمة. إن واقع الحياة ومتغيراته يفرض نفسه على الشاعر فيبدأ في مراجعة مواقفه من المتبع المألوف وينهض تبعاً لشخصيته محاولاً اتخاذ موقف خاص قد يتعارض مع ما هو قائم بالفعل، وقد يواجه انتقادات حادة، لكن إيمان الشاعر بهذا الشكل الجديد أو هذه الصياغة، التي تستوعب متغيراته كشاعر له موقفه وشخصيته وليس نسخاً من أسلافه السابقين، هذا الإيمان يؤهله للبحث عن هذه الصياغة وإيجادها فيرفض ما يرفض ويتمرد ويبتكر ويستحدث.

ويعرّف د. جابر عصفور الحداثة بالنسبة للشاعر في قوله: «حالة وعي متغيّر، يبدأ بالشك فيما هو قائم، ويعيد التساؤل فيما هو مسلّم به، ويتجاوز ذلك إلى صياغة إبداعية جذرية لتغير حادث في علاقات المجتمع، ليجسد موقفاً من هذا التغير، يصوغه صياغة تتجاوز الأعراف الأدبية للماضي، وتفيد من الكشف الفكرية للحاضر»^(١).

أما بالنسبة للمتلقّي وموقفه من هذه الحداثة وكيف يستقبلها بالرفض أم بالاستحسان أم موقف المتنظر إلى أي شيء ستنهي هذه المحاولات الجديدة في مجتمعه. فما هي الحداثة بالنسبة للمتلقّي؟ هذا ما نجده في تفسير د. جابر عصفور «والنتيجة الطبيعية التي تحدث نتيجة هذه الحالة، هي تلك الصدمة التي تبده وعي المتلقّي، إنه يدرك فجأة أنه إزاء شيء مختلف، كما لو كان كل شيء يبدأ من جديد، وكما لو كان كل شيء يكتسب معنى جديداً والصدمة لا بد أن تولد استجابات متعارضة، وإما أن يرى المتلقّي، في التاج الشعري للحداثة، تجسيداً لشيء يستشعر ويفتش عن لغة إبداعية تصوغه، فيستجيب للحداثة استجابة موجبة، يكتسب معها خبرة جديدة، تمكنه من إدراك مستويات التغير في حاضره، فيصير من أنصار الشعر المحدث. وإما أن يرى المتلقّي، في هذا التاج، إحالة وإغراقاً، أو المحرافاً حاداً، يهدد كثيراً أو قليلاً من العناصر المكونة لبنية وعيه الاجتماعي، فيستجيب إلى الحداثة استجابة سلبية، وقد يرى فيها شراً لكنه يظل يتوجس منها، لأنها تربك أنساقته الإدراكية، فينظر إليها في ريبة، تجسدها دهشة الاستنكار التي تقول: «إذا كان هذا شعراً فكلام العرب باطل»^(٢).

(١) د. جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١،

١٩٩٤م: ١١٩.

(٢) قراءة التراث النقدي: ١١٩.

وإذا كان موقف المتلقي من الخطورة بمكان في ذبوع الحداثة وانتشارها وإقبال الشعراء عليها من خلال إحساسهم بنبض المتلقي ومدى استجابته واستقباله لها، فإن هناك من لهم دور مؤثر وفاعل في التأثير على مدى ازدهار هذه الحداثة أو ركودها ونبذها والعودة إلى القديم، هؤلاء هم النقاد والعلماء في تفضيلهم القديم على الحديث أو الوقوف موقف المحايد أو المستحسن للعمل حسب قيمته الفنية لا حسب تاريخه الزمني أو تقليده واتباعه لمنهج استقرت مقوماته وحددت مفاهيمه.

وهذه بعض أقوالهم يقول المبرد: «ليس لقدم العهد يُفضّلُ القائل ولا بجدّثان عهدٍ يُهْتَضَمُ المصيبُ، ولكن يُعطى كُلُّ ما يستحقُّ»^(١).

ويقول ابن قتيبة: «لم أسلك فيما ذكرته من شِعْرِ كل شاعر مُختاراً له سبيل من قلْد واستحسن باستحسان غيره، ولا نظَرْتُ إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العَدْل على الفريقين، وأعطيت كُلّاً حَظَّهُ، ووفّرت عليه حَقَّهُ»^(٢).

كذلك وقف القاضي الجرجاني عين الموقف العادل الذي يجعل الشاعر يحس بالاطمئنان إزاء الحكم على عمله الفني فلا تعصب يضطره إلى التراجع عن اتجاه اختاره ووجد ذاته فيه وارتضاه صياغة تستوعب تجاربه بكل ما تحمله من مشاعر وأحاسيس ورؤى ونظرات.

وقد استنكر الجرجاني مواقف بعض النقاد التي تبرز مدى تعصبهم للقديم من أجل قدمه فقط لا من أجل كونه عملاً مجيداً أم هو عكس ذلك.

(١) المبرد: الكامل، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، د. السيد شحاتة، دار نهضة مصر - القاهرة: ١ : ٢٩.

(٢) الشعر والشعراء ١ : ١٠.

«ما أكثر من ترى وتسمع من حفاظ اللغة ومن جِلَّة الرواة من يُلَهِّجُ بعيب المتأخرين، فإن أحدهم يُنشد البيت فيستحسنه ويستجيده، ويعجب منه ويختاره، فإذا نُسب إلى بعض أهل عصره وشعراء زمانه، كذب نفسه ونقض قوله، ورأى تلك الغضاضة أهون محملاً وأقل مرزاة من تسليم فضيلة لمحدث والإقرار بالإعسار لمولد»^(١).

على أن ابن قتيبة وقف من الحداثة موقفاً مغايراً لموقفه الذي اتفق معه فيه القاضي الجرجاني من القدماء والمحدثين. فقد وقف في وجه الحداثة مناهضاً لها رافضاً إياها غير متقبل لما تأتي به من خروج عن منهج العرب الأوائل «ليس لتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مُشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الساقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب الجواري، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيع والحنوة»^(٢).

ولكن ما موقف الشعراء أصحاب الشأن الأول من هذه الآراء؟ هل استجابوا لمثل هذه النصائح؟ وهل لبوا مطالب النقاد؟ نلتمس الإجابة عند بعض النقاد ومنهم د. حسين عطوان الذي يقول:

«إن دراسة لمجرد مستهلات القصائد ومطالعها في العصر العباسي الثاني تؤكد غير هذا وتثبت أنهم تطوروا بها، وعدّلوا فيها، وأضافوا إليها ما تلاءم مع

(١) عبد القاهر الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ت: محمد أبي الفضل إبراهيم، البابي الحلبي، القاهرة ١٩٦٥م: ٥٠.

(٢) ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ١: ٢٢.

حياتهم وبيئتهم، إذ غيروا في كثير من تقاليد المقدمة الطللية، وحذفوا في الغالب غير قليل من عناصرها البدوية، كما وصفوا ارتحالهم في السفن إلى الممدوح، واخترعوا أيضاً أشكالاً جديدة من المقدمات أشهرها المقدمة الخمرية، ومقدمة وصف مظاهر الطبيعة، ومقدمة الشكاية من الدهر^(١).

ولأن نظرة النقاد للشعر ووظيفته الأولى ينحصر بعضها في غرض الملاح فإنهم بذلك جردوا الشاعر من احتياجاته الخاصة التي تستجيب لها قصيدته وغضوا الطرف عن كل المتغيرات التي تحيط به ويعيشها واقعاً لا ضرباً على أوتار الماضي لذلك رأى د. حسين عطوان أنهم -البلاغيين والنقاد- كانوا «في واد، وأن الشعراء كانوا في وادٍ آخر. فقد عمد الأولون إلى تقييد الآخرين بقوانينهم وقواعدهم غير ملتفتين لنفوسهم وظروفهم، وغير مراعين لحياتهم وبيئتهم ومباعدين في نصائحهم المثالية التي لم يكن من صلة بينها وبين الواقع والحياة، لأن همهم كان منصباً على أطراف الممدوح، والظفر باستحسانه، وكأنه الإله يسبح الشاعر بحمده ويطلب هباته، وقد استطاع الشعراء الإفلات من قيودهم والنهوض بمقدمات قصائدهم نهضة لاءموا فيها بينها وبين حياتهم وبيئتهم وعواطفهم»^(٢).

وإذا كان الجاهليون عبروا من خلال قصائدهم عن واقع بيئتهم وأحوال نفوسهم فجاءت متوافقة معهم وملبية لاحتياجاتهم، فلا تشعر معها بنبوة تبعد بهم عن الواقع، ولم يكونوا بحاجة إلى التغيير، فليس ثمة ما يدعو إلى التغيير.

(١) د. حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، دار الجيل - بيروت، ١٩٨٢م:

٣٨٣.

(٢) المصدر السابق: ٣٨٣.

«كانت مقدمات الجاهليين منسجمة أشد الانسجام مع بيئتهم، متلائمة أو من التلاؤم مع حياتهم الراحلة الناجعة، كما كانت تصويراً لعهود حُبهم الماضية على مسارح شبابهم المتغيرة المُتبدِّلَة تغيّر منازلهم وتبدُّلها، تلك التي كانوا يلتقون على أرضها بلداتهم من الفتيات اللاتي كانت الحياة الدائرة تُفرِّق بينهم وبينهن. ولذلك فإنهم راحوا يستهلون قصائدهم بوصف منازلهم ووصف أظعانهن، والتغزل بهن والتشوق إليهن، واسترجاع ذكرياتهن معهن سواء في المقدمة الطللية، أو المقدمة الغزلية، أو مقدمة وصف الطُّعْن، أو مقدمة الشباب والمشيبي، أو مقدمة وصف الطيف»^(١).

كذلك جاء شعر العصر الأموي مُعبِّراً عن واقعه، فلم يدَّعه إلى التحديث داع، فالحياة لما كسالف عهدها إلا من أطيا فحدثا لم يستجب لها الأمويون وذلك أنهم لم يعيشوها ويواقعوها تلكم هي مقدمة وصف الخمر التي ابتدئها الأخطل لداع شخصي فردي. وفي ذلك يقول د. عطوان:

«وكذلك كانت المقدمات في العصر الأموي، فإن الحياة لم تختلف اختلافاً واسعاً عنها في الجاهلية، بل كانت تشاكلها وتماثلها في كثير من عاداتها ومثلها ونظام الاجتماع فيها. ومن أجل ذلك كانت مقدمات الأمويين صورة أخرى من مقدمات الجاهليين، لأن الحياة نفسها لم تتغير تغيراً كبيراً، ولا تطورت تطويراً كبيراً، بحيث يستخلص الشعراء منها مقدمات تكون مُصوِّرة لها ومعبرة عما طرأ على حياتهم العاطفية فيها، إلا ما رأيناه من ابتداع الأخطل للمقدمة الخمرية وافتتاحه بعض قصائده بها، وقد عزف الشعراء الأمويون الآخرون عنها، لسبب بسيط، وهو أنهم لم يكونوا منهمكين انهماكه في الخمر، ولا كانوا متهاكين تهالكه عليها»^(٢).

(١) نفسه: ٣٩٦.

(٢) مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني: ٣٩٧.

على أننا وبمجيء العصر العباسي فإننا نقف أمام عديد من المتغيرات في بيئة المجتمع العربي ثقافة وسياسة وسلوكاً وفكراً، إلا أن العلاقة بين الشعراء وبين ماضيهم الموروث لم تنقطع البتة، بل طوروا وجدّدوا بما يتوافق مع واقعهم المعاش مع احتفاظهم بالأصول، وأضافوا الجديد المبتكر، استجابة لمتغيرات العصر ومستحدثاته فجاءت أشعارهم وقد اتسعت لكل جديد وكل تطور فعبرت أصدق تعبير عن واقعهم، وهذا هو الدور الحقيقي للأدب، فلا تزلّمت وعكوف على أشكال عتيقة بعيدة كل البعد عن واقع الشاعر وظروفه ونفسيته وتجاربه وحياته؛ فتخرج القصيدة غير متسمة بالصدق الفني الذي هو الأداة الأولى لتحقيق القيمة الفنية والمؤثر بالدرجة الكبرى في المتلقي والذي يكتب للعمل الفني خلوده واستمراريته على مدى الأعصر.

وفي دراسة د. عطوان لمقدمات القصائد في العصر العباسي، يقول:

«وظل الشعراء العباسيون على اختلافهم يتمسكون بالمقدمات، ويحرصون عليها، ويفتتحون مطولاتهم بها، وكل ما هناك أنهم حوَّروا في أشكالها التقليدية، وحذفوا غير قليل من عناصرها البدوية، مما كان يتصل بالبيئة الصحراوية، ولم يهملوا مقدمة الفروسية التي أهملها الشعراء الأمويون فحسب، بل أهملوا أيضاً مقدمة وصف الظعن.

وكان بعضهم إذا افتتحوا قسماً من قصائدهم بها يحدثون تعديلات كثيرة فيها، ومن ذلك أن أبا تمام بعث الحياة في مقدمة الفروسية، ولكنه تحوّل بها عن أصلها، فقد ضمَّنّها اعتداده بنفسه، ووصفه لما يلقي من المصاعب، وما يقاسي من المصائب، كما حمَّلها تصويره لطموحه، ووثوبه لتحقيق وجوده وبلوغ آماله، مازجاً لتلك المعاني على تنوعها بالغزل. ومن ذلك أيضاً أنهم أقلّوا من

استهلال مطولاتهم بمقدمة وصف الطعن، ولم يكتفوا بذلك، بل أخذوا يضائلون في حجمها ويبلغون أجزاء كثيرة منها، وإذا هم لا يرسمون لها مشاهد واسعة، ولا يُعنون فيها بالتصوير بل يركزون على المعاني التي تستثيرها مناظر التحمل والارتحال في نفوسهم. وعلى هذا النحو مضوا يجددون فيما احتفظوا به من المقدمات الموروثة في صدور قصائدهم، وخاصة المقدمة الطللية والمقدمة الغزلية، ومقدمة الشباب والشيب، ومقدمة وصف الطيف، فقد عرفوا كيف يتطورون بها، وكيف يصفونها ويهذبونها بحذفهم بعض عناصرها، وإضافتهم عناصر جديدة إليها، حتى وسعت عواطفهم، واتخذوها وسائل للتعبير عن تجاربهم^(١).

ويناقش د. جابر عصفور هذه المسألة في إطار متغيرات الفكر وفلسفة الوجود في رأي عدد بارز من أعلام شعراء الحداثة في العصر العباسي، فيقول: «إن حداثة الشعر، عند بشار بن برد وصالح بن عبد القدوس وأبي نواس وأبي تمام، قرينة مواقف متميزة، من مثلث القيم الذي ينطوي على تصورات شاملة، متداخلة بالقطع، تبدأ بالإنسان، وتشمل العالم، وتمتد لتنسحب على مفهوم الألوهية من حيث صلته بالإنسان والعالم، ولذلك رُميَ غير واحد منهم بالزندقة فسجن البعض وقتل البعض الآخر.

ولذلك لم يكن تجاوز هؤلاء الشعراء لأسلافهم محض تغيير في شكل القصيدة وأساليبها، بل كان قبل ذلك، محاولة لصياغة تصورات معارضة عن الكون والإنسان، والرغبة في تغيير الشكل، أو معارضة التصورات القائمة، لا يمكن أن تبدأ فعلها إلا بعد تخلق الإحساس بعدم الرضا عما هو كائن، أو ثابت

(١) مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني: ٣٩٧.

على مستويات متعددة، فمن مثل هذا الإحساس يفجر الوعي بضرورة التغيير ويقود إلى الحداثة، ولقد كان هذا الإحساس حافزاً للشعراء الأربعة، بطرائق متعددة، على تجاوز الحدود المتعارف عليها، ولولا هذا الإحساس، وما تخلق عنه من وعي متغير، لما تميز هؤلاء الشعراء عن غيرهم ... ولقد تجلّى هذا التعارض عند هؤلاء الشعراء، في تأكيد صلة الشعر بعلاقات جديدة في الواقع، مما ترتب عليه إعادة النظر في عمود الشعر القديم، ومحاولة نفي مقدمته الطللية والبحث عن أشكال جديدة للصياغة تتواءم مع إيقاع واقع مختلف^(١).

ويمضي د. عصفور في استجلاء مفهوم الحداثة فلا يوقفه على مجرد التعارض مع القديم إنما يذهب به إلى مستوى أبعد فهو التعارض مع الحاضر القائم بالفعل، ولكن المتوقف عند حدود الماضي فكأنه يعيش حاضراً في الزمن الماضي فينفصل عن واقعه ولا يشعر بما يلتزم به من مناهج الأقدمين.

«لنقل إن الحداثة في الشعر، لا تقوم على ثنائية يتعارض فيها الماضي مع الحاضر، في محور زمني فحسب، بل تقوم على أساس من تعارض آخر، في الحاضر نفسه، على مستويات متعددة. والشاعر المحدث، بهذا الفهم، هو الشاعر الذي يبدع في الحاضر مقابل الشاعر الذي أبداع في الماضي، كما أنه الشاعر الذي يرتبط بجانب متقدم في الحاضر مقابل الشاعر الذي يرتبط بجانب ثابت فيه، والارتباط بالجانب المتقدم من الحاضر يشير إلى تغير في الإدراك نتج عن تغير في علاقات الحاضر»^(٢).

(١) قراءة التراث النقدي: ١٢٠، ١٢١.

(٢) نفسه: ١١٧.

ومثلما ظهرت الحداثة واتضححت من خلال فلسفة بشار وأبي نواس ونظرتهم إلى الحياة والكون نظرة تخالف التقاليد الموروثة فترجم ذلك في شكل قصيدة محدثة في جوانب عدة، كذلك فإن القصيدة عند أبي تمام وغيره من شعراء الحداثة، تشعر بالاغتراب والتوحد على حد تعبير د. عصفور فهي تنهج أسلوباً خاصاً متفرداً لم يسبق إليه، فأبو تمام يعقد خاصية التناقض في أسلوبه ليعبر بها عن فكره وفلسفته في أن الكون ما هو إلا متناقضات تأخذه إلى عالم غامض غريب.

وهكذا فإن مظاهر الحداثة في القصيدة العباسية أو اعتبار القصيدة قصيدة محدثة كل ذلك ترجمة وانعكاس الشعور بالاغتراب عن ما هو واقع قائم ورغبة حقيقية في التفرد واعتزال التقليد والالتزام بالقديم المتبع والبحث عن شكل جديد يتوافق مع ما استحدث في المجتمع من أنماط وتغيرات حياتية جديدة، وما طرأ عليه من أسلوب ومضامين فكرية وفلسفية لم تكن مطروحة، لذلك لم يكن هذا التحديث مقبولاً على إطلاقه وإذا كان ثمة تجديد وتحديث في مضامين القصيدة وأسلوب عرضها وصياغتها أو في تحوير مقدماتها بإقصاء جوانب منها أو إهمالها مطلقاً أو بتغيير جوهرها فإن هناك شكل آخر من أشكال التحديث لم يكن موجوداً من قبل هو التقديم للقصيدة بمطلع يصف فيه الشاعر الطبيعة بألوانها الزاهية زهو البيئة الحضرية الجديدة، فالبيئة الآن غير البيئة التي عاشها الشاعر القديم ومظاهرها التي شغلته فوصفها أدق تصوير لم يعد لها مكان في قلب الشاعر ولم تشغل تأملاته فهو بعيد كل البعد عنها وهو الآن يعيش بيئة مختلفة، بيئة تدعوه إلى الانغماس في مفاتها ومباهجها.

واستجابة لهذه البيئة وتعدد ألوانها المبهجة فقد اندفع بعض الشعراء إلى استكمال المتعة بالانغماس في شرب الخمر فجاءت دعوتهم إلى استهلال القصائد بوصفها، وإذا كانت هذه الدعوة بدأت على لسان الأخطل في العصر الأموي فإنها مكنت لنفسها على يد شعراء الدولة العباسية حتى إنه لم يسلم من هذا التقليد شعراء كابن الرومي وابن المعتز.

إذن كانت هذه المقدمات -وصف الخمر ووصف الطبيعة- استحداثاً فرضته متغيرات العصر فجاء أصحابها وقد عبروا عن واقعهم بشكل صادق فلم يزيّفوا ولم يقولوا ما لا يفعلون.

وثمة صورة أخرى من صور المجتمع العباسي التي عكست آثارها على بعض الشعراء فانتجت لوناً آخر من ألوان الحداثة، ذلك هو الظلم الاجتماعي الذي كان يقع على رؤوس البعض، ومن ذلك ما وقع على أبي تمام والبحتري وابن المعتز والمتنبي؛ فشيوع الظلم وانتشار الفساد جعل مقدمة جديدة تماماً تُطلُّ برأسها معبرة عن واقع الحياة الذي يعيشه الشاعر تلك هي مقدمة الشكاية من الدهر.

ونقرر وبكل اطمئنان : إن فكرة الحداثة كانت ضرورة عصر اقتضتها متغيرات ومستجدات على جميع مستويات الحياة وأنماطها المختلفة، ولا نستطيع تفسيرها على أنها إزراء بالماضي أو إنكار له، إنما استجابة لنداء وتلبية لحاجات ما كان يمكن أبداً تهमيشها أو تجاهلها فهي واقع ولا بد من مكاشفته والاعتراف به.

وإذا كانت هذه هي صورة الشعر في المشرق، فكيف هو موقف شعراء الأندلس منه، من اتجاهه المحافظ والمحدث والمحافظ المجدد؟

هل سايره في هذه الاتجاهات؟ أم أنه انتقى منها ما يناسبه ويتناسب في الوقت نفسه مع واقع البيئة الأندلسية وظروف معاشها وثقافتها وظروف الشعراء وما أحاط بهم من أحداث ووقائع؟

ثم ما العصور المشرقية التي كانت الصق صلة وأكثر تناسباً وانسجاماً مع الشعراء الأندلسيين؟ سنناقش هذا ونهي هذا الجزء من البحث بالتعرف إلى أنماط التغير في القصيدة الأندلسية.

ونستطيع أن نضع صورة هي الأقرب إلى الواقع الأندلسي من حيث تأثيره بالاتجاهات الأدبية المشرقية حسب فترات الدولة الأندلسية وما مرت به من ظروف، فتأثر الأندلسيين باتجاه ما لا بد وأن له ما يبرره وجدانياً وأخلاقياً وفكرياً وسياسياً واجتماعياً. ومع بدايات الدولة الأندلسية، وفي فترة الإمارة التي تحسب في أطوار هذه الدولة طور الميلاد والطفولة فكان ومن الطبيعي أن تمثل الاتجاه المحافظ الذي يسير على نهج القدماء صياغة وجوهراً فليس ثمة إلا المنهج التقليدي والموضوعات التقليدية أيضاً. ويحدد د. هيكل ذلك بقوله: «أما مظاهر هذا الاتجاه المحافظ، فتتمثل في أن الشعر الأندلسي كان يهتم أكثر ما يهتم بالموضوعات التقليدية، من فخر ومدح وحماسة، وما إلى ذلك، ثم في أنه كان يسير على منهج الأقدمين في بناء القصيدة، وفي تجميع صورها غالباً من عالم البادية، وتأليف أسلوبها في الأعم من لغة تستوحي الذاكرة والتراث، أكثر مما تستوحي العصر والواقع»^(١).

ولكن .. هل كان التماس الأندلسيين هذا الشكل من الشعر لا يعدوا أن يكون تقليداً محضاً لا مبرر له من واقع الحياة الأندلسية؟ هذا ما نبه إليه د.

(١) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: ٨١.

أحمد هيكل في عرضه لهذه الاتجاهات ومدى تأثير شعراء الأندلس بها في فتراتهما التي بدأها بما أسماه فترة تأسيس الإمارة «فالحق أن سيرهم على نهج المدرسة المحافظة التي وفدت من المشرق، كان له ما يبرره من واقع الأندلسيين وظروفهم، ثم من مثلهم وقيمهم، وتستوي في ذلك تلك الفترة التي نتحدث عن شعرها مع غيرها من الفترات التالية. أما واقعهم وظروفهم، فقد كانت تتطلب إلى حد كبير هذه الموضوعات التقليدية التي عرف بها الشعر المحافظ؛ فالفخر والحماسة من لوازم الصراع والغلبة، وقد عرفت الأندلس كثيراً من ذلك في تلك الفترة وفي غيرها من الفترات. والمدح كذلك من لوازم البيئة العربية القديمة، وقد كانت البيئة الأندلسية تنطبع إلى حد كبير بالطابع العربي، وخاصة حين كان حكامها يدعمون حكمهم ويقوون سلطانهم؛ فهم يتخذون من الشعر أداة ترويح ووسيلة دعاية، وهم قبل ذلك عرب الأمزجة، يهشون للمدح وينبسطون للثناء. والغزل كذلك كان من لوازم البيئة العربية القديمة، ومظهراً من مظاهرها الرئيسية وخاصة في أوساط الفرسان، وقد عرفت الأندلس الفروسية منذ سنيها الأولى، ومن هنا رأينا شاعراً كالحكم بن هشام يميل إلى الغزل، وإلى المتهالك منه بنوع خاص، وليس ذلك بغريب عليه كفارس، فشأن الفرسان أن يظهروا أقوياء أشداء في ميادين الحرب، وضعفاء مستكينين في ميادين الحب. وهكذا يمكن أن يقال في باقي الأغراض التقليدية التي عالجها الشعر الأندلسي المحافظ، فكلها يمكن اعتبارها من مقتضيات واقع الأندلسيين وظروفهم»^(١).

ويتفق الريسوني مع هيكل في هذا المبرر الذي يخرجه لاتجاه الأندلسيين في بدء أمرهم إلى تمثل الاتجاه المحافظ فهو يرى أنه ليس تقليداً واحتذاءً، إنما هو

(١) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: ٨٤.

تمائل ظروف تفرض واقعها «ويمكن القول بأن الأندلسيين في منهجهم المحافظ لم يدفعهم إلى ذلك حب الاحتذاء، بل إن هناك مبرراً يبرر هذه القضية هو أن ظروفهم في تلك الفترات استدعت إلى حد بعيد موضوعات تقليدية، كالفخر والحماسة والمدح، ذلك أن البيئة الأندلسية اتسمت بطابع عربي، ولم يكن بد لهم من أن يخضعوا لمقتضيات واقعهم وحتمية بيئتهم، وعلاوة على هذا، فإن العرب أينما حلوا انتقلت معهم عوالم مثالية، عوالم آبائهم الذين عاشوا في الصحراء بكل ما فيها من نوق، وكثبان، وهضاب، وأطلال، فلم يتخلصوا من موروثاتهم بسهولة ويسر، وقد شابه هذا ما قام به الأوربيون في العصر الكلاسيكي عندما استوحوا عالمهم المثالي اليوناني والروماني فتقبلوا منهج قدمائهم، رغم تنوع الحياة، وشابه هذا أيضاً ما كان من أدباء أمريكا اللاتينية حين أصبحوا يستلهمون أدبهم من متحف الأدب الأسباني التقليدي، وذلك باعتباره أدب عالمهم الأسطوري، ولو انثزع ما أخذه أدباء أمريكا من الأدب الأسباني لما بقي شيء يذكر من الأدب الأسباني الأمريكي»^(١).

غير أن الأستاذ ليفي بروفنسال يردد بهذا التقليد المحافظ إلى تقسيم لا أراه إلا متعسفاً إلى حد بعيد حيث لا يرى أي تناسب ولا مبرر للاتجاه المحافظ في بداية الدولة الأندلسية سوى التبعية التامة.

«وهكذا نشأ شعر غنائي أسباني عربي فيه كل خصائص المشاركة وغير متجه إلى الانفراد بأي ابتكار. فكان إحساس الأندلس بتبعيتها للشرق واعتمادها عليه إحساساً مسلماً به ولا جدال فيه، وشمل هذا الإحساس الشعراء وفرض نفسه على إلهامهم، فبقيت المعاني البدوية سائدة في أسبانيا أيضاً

(١) الشعر النسوي في الأندلس: ٣٧.

زمناً طويلاً، دون أن يدرك الذين يصطنعون هذه المعاني من الشعراء اختلاف
الموطن وقيامهم على جزء من القارة الأوربية قد يشبه أي شيء إلا جزيرة
العرب»^(١).

لقد تناسى الأستاذ بروفنسال جميع مبررات المحافظة من رجوع إلى
الأصول العربية ومن تمسك بالعالم المثالي ومن تشابه الوقائع الاجتماعية
وضرورات الحياة والثقافة.

أما الأسلوب الذي عاجلوا به هذه الموضوعات التقليدية المحافظة، فقد
جاء أسلوباً محافظاً ينهج نهج القدماء لا تجديد فيه ولا ابتداع إلا بعض لمحات،
فالأندلسيون ما زالوا موصولين بعهدهم الأول لم يتحولوا عنه فالمنهج القديم
هو ذاك الذي يوافق طباعهم وأمزجتهم ويشير فيهم صورة المثال الذي لا يمكن
الانحراف عنه أو التمرد عليه، فهم يقبسون منه سنا عوالمهم الأولى في الشرق،
والتي يمضون على هداها في هذه البلاد الجديدة، ويفسر ذلك د. أحمد هيكل
قائلاً: «أما الأسلوب المحافظ الذي تناول به الشعراء الأندلسيون تلك
الموضوعات التقليدية فله تبريره من مثل الأندلسيين وقيمهم؛ ذلك أن العرب
كانوا ينتقلون إلى أي إقليم جديد، وفي مخيلاتهم عالم مثالي، هو ذلك العالم الذي
عاش فيه آباؤهم الأقدمون، حيث الصحراء والنوق، والبان والكثبان، والجآذر
والآرام، إلى آخر هذه الخطوط والألوان التي تؤلف لوحة البادية، عالم العرب
المثالي الأسطوري. وكان أبناء العرب يعتقدون أن خير أدب هو ما كتب آباؤهم
في عالمهم المثالي الأسطوري، وأن قصارى الأديب بعد ذلك أن يأتي بما يشبه
نتاج هؤلاء الرواد الأول. ومن هنا كانوا في الأندلس يستلهمون هذا العالم

(١) أدب الأندلس وتاريخه: ٦.

المثالي الذي يتخيلونه عالم آبائهم وأجدادهم، كما كانوا يحاكون هذه النماذج التي جادت بها قرائح الأدباء والأجداد»^(١).

ومن بين النوق والجآذر والآرام وفوق رمال الصحراء وخلال البان والكشبان يحاول الشاعر الأندلسي أن يوجد خاصة تميزه، فقد تناول بعض الموضوعات الجديدة مثلما تناول أبو المخشي تجربة فقدان بصره، وجود بعضهم أداءه بشكل غير معهود في القصيدة المشرقية، وركز بعضهم عاطفته فجعل المقطوعة كلها تعبيراً عن شعوره بالاغتراب كما صنع عبد الرحمن الداخل حينما وصف النخلة التي رآها بالرصافة.

أما فترة صراع الإمارة فهي الفترة التي وصل فيها الاتجاه المحدث إلى الأندلس عن طريق عباس بن ناصح الذي التقى بأبي نواس في العراق وسمعه وعندما عاد إلى الأندلس نشر هذا الاتجاه وبدأ شعراء أندلسيون يرحبون به كما أورد د. أحمد هيكل.

«وبهذا ظهرت تلك الأشعار المحدثنة Moderna التي أخذت اتجاهات جديدة بجانب الاتجاه القديم»^(٢).

إن التطور والتنامي أمران ضروريان لمواكبة التغيرات الاجتماعية والثقافية، ولا يمكن للأديب أن يظل حبيس القديم ورهن تقليده تقليداً يحصره في حيز التكرار والنمطية التي تتسم بالركود والجمود لأنه وكما يرى د. وفيق سليطين: «المقدرة على تمثل التجارب وبنائها ذهنياً بالانتقال من الحسي المجرد، هي من سمات النوع الإنساني، تهيء له - في نشاطه الحي والمعقد - أن يكشف

(١) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: ٨٥.

(٢) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: ١٢٨.

الخبرة ويتزود بها في مواجهة موضوعاته، بحيث لا يتعين عليه أن ينطلق في كل مرة خالي الذهن ليكرر ما سبق أن مر بخبرته. وبهذا، فإن المقدرة على التجريد واستبقاء المعرفة عبر إنشاء هياكلها ومخططاتها، ليست وقفاً على الإنسان القديم كما يستفاد من كلام الباحث، فإذا كان التقابل -وفق ما تقدم- لا يقوم على أساس من هذه الصفة، فإنه من الممكن إجراء التمييز أو المفاضلة بين أسلوبين: أحدهما يتسم بالحوية ومواكبة التغير، ويفترض الخروج على الأنماط المتشكلة وتجاوزها، استجابة للتحويلات الاجتماعية، وتلبية للشروط الجديدة والاحتياجات المتنامية، والآخر يرسى نمطه ويتحجر فيه ويحاول أن يكره الحياة على التوقف عنده والاستجابة له، وتأسيساً على ذلك، فإن الأسلوب الأول يبقى على الإنسان من حيث هو فاعل يعلو على نفسه باستمرار، فمفهوم الأبنية التي نهض بها، عندما تعترض طريقه وتحد من فاعليته في صنع قضية الوجود التي هو أساسها. أما الأسلوب الثاني، فإنه -بتحجره وانغلاقه- يوجب على الإنسان أن يسقط نفسه وأن يتحول إلى مفعول لمفعولاته^(١).

وكما كانت الموضوعات الحداثية في الشرق تطل برأسها على عالم الشعر وأغراضه مثل وصف الخمر، الغزل الشاذ، وصف الطبيعة، الزهد، فإنها ذاتها استحدثت في الشعر الأندلسي. يقول د. هيكل: «فمن حيث الأغراض ظهرت الخمريات، وظهر كذلك الغزل الشاذ والمجونيات، وظهرت كذلك بواكير الطبيعية، والزهديات»^(٢).

وقد ترسم شعراء الحداثة الأندلسيون خطى أقرانهم المشاركة في أسلوبهم الجديد الذين يعالجون به موضوعاتهم الحديثة «فيلاحظ أنه أسلوب

(١) مجلة فصول: عدد ٥٨، ص ٢٦٠.

(٢) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: ١٢٨.

يميل إلى شيء من التفصيل ويتجه أحياناً إلى القص، وتشيع فيه روح الدعابة والسخرية والتحرر إذا كان الموضوع لاهياً، وتشيع فيه روح المرارة والكآبة والتزمت إذا كان الموضوع جاداً، ثم هو غالباً أسلوب تُرسم صوره من عناصر حضرية، وتخلق أخيلته في آفاق غير آفاق البادية، وتؤلف لغته من ألفاظ بسيطة واضحة حسنة الإيقاع، وتميل موسيقاه إلى البحور القصيرة والقوافي الرقيقة»^(١).

ومثلما كان للاتجاه المحدث ظروفه التي تدعو إليه وتبرره في المشرق، فإنه وجد ما يمهّد له في الأندلس ويشجع عليه. فانفتاح الأندلس على الحضارة الشرقية بطرق الاتصال المختلفة كان له الأثر الأكبر في نقل صورة هذه الحضارة المتحررة في كثير من جوانبها وطبعتها على الأرض الأندلسية، فالحياة المترفة وكثرة مجالس الموسيقى والغناء بدخول زرياب وتأسيسه لهذه المدرسة الغنائية في الأندلس، وما تبع هذه المجالس من شرب للخمر والتحرر الذي أباح للكثيرين إقامة علاقات بالذكر فنشأ الغزل الشاذ، كل ذلك أدى إلى ظهور الاتجاه المحدث في الشعر الأندلسي وأدى إلى أن يكون له دعائه ومناصروه «كانت الحياة في فترة صراع الإمارة تقارب تلك الحياة في العراق أيام نشأة هذا الاتجاه، فقد كان الأندلسيون في تلك السنوات، يفتحون عيونهم على حياة جديدة مترفة، كما كانوا ينعمون بكثير من التحرر في ظلال بعض الأمراء المتحررين مثل عبد الرحمن الأوسط. وبدأت تكثر بينهم مجالس الموسيقى والغناء بفضل ما جاء به زرياب من ألحان وآلات وقيان، وما لقيه من تشجيع وما بذله من جهود، كما بدأت تكثر فيهم مجالس الشراب بسبب ما أتيح لهم من إنتاج الكروم وعصر الأنبذة وترخص في شربها، كذلك بدأت تعرف بيئتهم علاقات الحب الشاذ،

(١) نفسه: ١٣٠.

بسبب ما كثر بينهم من غلمان صقالية وغير صقالية، ثم لما أحاط بالعلاقات والتقاليد من كثير من التحرر وعدم التزمت. وربما ساعد على هذا النحو من السلوك كما عانت حياة الأندلس في تلك الفترة من صراع زلزل القيم ودفع الناس إلى التعلق بمتع الحياة»^(١).

ولا نستطيع القول بأن هذا الجانب فقط من شعر الحداثة هو الذي استجابت له قرائح الأندلسيين ونفوسهم ووجدت له طريقاً بدأ الأندلسيون أنفسهم يعبدون له، إنما ومثلما كان الحال في المشرق من ظهور رد فعل مقابل لحياة اللهو والمجون والفساد، فقد ظهر وعلى الجانب الآخر ذم الدنيا والحث على الزهد فيها والإقبال على الآخرة.

وهكذا، فإن الاتجاه المحدث وجد البيئة الأندلسية ممهدة لظهوره وانتشاره لما جدّ عليها من متغيرات غيرت عديداً من جوانب المجتمع الأندلسي فكراً وسلوكاً، فجاء شعراء الحداثة وقد عبروا عن الواقع الجديد الذي مال بهم إلى رقة التحضر ورقة الحياة والفكر والسلوك المتحررين من ريق الماضي بالتزاماته وتزمتاته، فلم تعد الآن القيم هي القيم نفسها الداعية إلى المحافظة والجدية، ولم تعد الحياة هي نفس الحياة المرتبطة بالمثل والعلاقات بالأصول والجدور.

إلا أن هذا الرأي لا يمكن أن ينسحب على سائر الأعمال الأدبية في هذه الفترة، فمثلما دخلت الحداثة ووجدت البيئة الأندلسية تحتفي بدخولها، فإن الاتجاه المحافظ القديم لم يتوار ولم يختف عن ساحة الشعر في الأندلس إذ إن هذا الاتجاه كان قد أصّل لنفسه فس أساليب الشعراء كما أن أغراضه ما زالت قائمة وقائمة معها دواعيها ومسبباتها التس تعرضنا لها قبل قليل، ومنها وصف المعارك التس دارت رحاها بين الأمراء بعضهم البعض أو مع المسيحيين، ومنها

(١) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: ١٣١.

المديح لهؤلاء الأمراء والقادة والتعصب للعنصر العربي، فلم تكن إذن الحياة في الأندلس كلها هواءً ومجوناً ولم تكن الحداثة هي النمط الوحيد الكائن على ساحة الشعر آنذاك.

لقد «ظل الاتجاه المحافظ قوياً نامياً، وظل كثير من الشعراء متمسكين به سائرين على تقاليده، بل إن بعض الشعراء الذين أجادوا النظم على طريقة المحدثين، كانوا أحياناً يفضلون النظم على طريقة المحافظين، ولعل السبب في ذلك أن الاتجاه للمحافظة كان قد استقر في الأذواق وتمكن من ملكات الشعراء، ولعل السبب أن هذا الاتجاه كان أليق بالموضوعات الجادة، لما اقترن بالاتجاه المحدث من الاتصال بالموضوعات اللاهية»^(١).

ويؤكد هذا الاستمرار للنمط المحافظ القديم الأستاذ علي عبد العظيم حيث يقول: «والإنصاف يقتضينا أن نقرر أن الشعراء والكتاب الأندلسيين لم يتحرروا كل التحرر من الأدب القديم الموروث شأنهم في هذا شأن إخوانهم المشاركة؛ فقد استمر الأدب الجاهلي يهيمن بأوضاعه وتقاليده على الأدب العربي في شتى العصور. وكانت محاولات التجديد دائماً في نطاق محدود فقد ظل الشعر غنائياً والنثر معتمداً على الخطب والرسائل؛ ولم يعرف الأدب العربي القصص أو الملاحم بمعناها الحديث. وكانت محاولات التجديد في الشعر مقصورة على محاولة التحرر من قيود الوزن والقافية فظهرت الموشحات، وحاول كثيرون أن يفلتوا من قيود العربية الفصحى وحركات الإعراب فظهرت الأزجال»^(٢).

(١) نفسه: ١٣٣.

(٢) مقدمة ديوان ابن زيدون: ١٩.

إلا أننا نرى الأستاذ علي عبد العظيم قد أنكر أشكال التجديد ومظاهره إلا في الوزن والقافية وقواعد الإعراب وتغافل تماماً مظاهر التجديد في الموضوعات وفي الصياغة، مع إن ديوان ابن زيدون تحت يده شاهداً على ذلك.

ويسعد الأستاذ غرسيا غومث إلى ما هو أكثر من هذا، فلا يرى للشعر الجاهلي أثراً فعلاً في نفوس الأندلسيين، ولا يرى كذلك للمحدثين أثراً بعيداً «فلقد كان لشعراء الأندلس ولع بدراسة الشعر الجاهلي، ولكنهم كانوا يرون فيه شيئاً أثرياً قديماً، فلم يكن له في نفوسهم أثر فعال، وكذلك «المحدثون» لم يكن لهم عند شعراء الأندلس أثر بعيد، فيما خلا بدوات نلمحها بين الحين والحين، ونلاحظها في الناحية الجمالية التي ظهرت مع الشعر القديم المحدث. وعلة ذلك أنه في الوقت الذي ظهر فيه شعر جديد بهذا الاسم في الأندلس، كان الشعر القديم المحدث في أوجه في المشرق.

ومن الضروري هنا في البداية أن نذكر بأن الشعر الغنائي الأندلسي عامة، إلا في بضع قصائد قليلة، فقير غاية الفقر من الناحية العقلية الفكرية، حتى إن المتنبي الذي كان تأثيره عظيماً، لم يكن أثره من ناحية فكره، وإنما من ناحية براعته الفنية الفائقة. ولقد كان الشعراء المسلمون في الأندلس، مثل زملائهم من شعراء المشرق، أسرى مكبلين بقوالب شكلية جامدة، فلم يتمكنوا من تغيير شيء في صلب الشعر، بل غيروا فيما يحيط به، فحاولوا استحداث الجديد في الشعر، باستخلاص الرحيق في أنابيب من البلاغة والفصاحة زادت حتى أثقلت الشعر الأندلسي بما فيه من تلك الزخارف الشعرية المنمقة التي تشبه زخارف الفن العربي الإسلامي الهندسية، والتي تكاد تشبه قصر الحمراء ولكن في بناء شامخ من الألفاظ. وهذه القصائد الأندلسية المترفة على غناها وتعقيدها تفتقر عامة إلى التنظيم الفكري، وتفتقر أحياناً حتى إلى الشعور الإنساني، حتى

لشكاد تكون مجرد نظم زخرفي خالص، ليس فيه تلك المرونة واللفظ والدمائة اللينة التي هي صفة القصيدة الاتباعية القديمة، وهذه القصائد متعلقة بصور الخيال، بل هي مرهقة بها إلى درجة لم يتيسر معها حفظ أغلبها أو تقييم ككل كامل»^(١).

ولكنني أرى أنه ومع تباطؤ وصول الاتجاه المحدث إلى الأندلس، إلا أن هذا لا يأخذنا إلى القول بما يشبه إنكار هذا التأثير، الذي ولد كثيراً من الجديد الذي اخترعه الأندلسيون، ومن أبرزه الموشحات والأزجال.

إن نشأة الموشحات الأندلسية التي كانت استجابة لواقع اجتماعي قد تغير وهو الآن بحاجة إلى قصيدة أكثر مرونة لتكون طوع الألفان والأنغام المتنوعة الجديدة التي أتت من المشرق على يد زرياب؛ فكانت الموشحة تنظم لتناسب مع هذا النغم الجديد والأسلوب الحديث في الموسيقى العربية.

وإذا كان شعراء المشرق عاشوا فترة وهج الحداثة بكل تمردها وثورتها فلا بد وأن تخف حدة هذه الثورة ويخبو قليلاً ذاك الوهج، حينما يصل المثلث لهذه الحداثة إلى درجة الإشباع، وعندما تستقر الأمور ويشعر الشعراء أنهم صنعوا شيئاً كان ولا بد لهم أن يصنعوه، ثم يجدوا أنفسهم وقد تمادوا كثيراً في هذه الحداثة المفرطة البعيدة عن تلك الأصول والقيم والأخلاقيات التي طالما تفاخروا بها وتباهوا وتمسكوا؛ فإنه من الطبيعي أن تظهر جماعة منهم ينادون بالعودة إلى التمسك بشكل القديم وأخلاقه وبالتجديد في الوقت نفسه فلا جهود ولا تزم، وإنما هو الاتجاه المحافظ المجدد، محافظ في مبنى القصيدة ونهجها الذي تعودناه، محافظ في لغة القصيدة وجزالتها وحسن سبك عباراتها، محافظ في

(١) غارسيا غومث: الشعر الأندلسي: ٢٤، ٢٥.

موسيقاها الواحدة ذات التفعيلة الغنية الطويلة. محافظ في أخلاق الشاعر العربي الذي لا يجاهر بالآثام ولا يبالي بالعصيان.

ثم هو مجدد في فكره وفي قضاياها التي يتعرض لها، في تجاربه الشعرية التي تعكس عصره وتعبر عن مواقفه تجاه الأحداث، مجدد في أساليبه التي يعالج بها هذه الأفكار، وصوره وجمالياته وما تحمله من جديد وطريف وغريب، وكما حدث هذا في المشرق على أيدي كبار شعرائه -أبا تمام والبحتري والمتنبي وأبا العلاء- وبما لهؤلاء الشعراء من أثر عظيم في الأندلس وشعرائها فإن هذا الاتجاه الجديد وصل الأندلس كما وصل قبله الاتجاه المحدث ومن قبله الاتجاه المحافظ، وقد ظهر هذا في الأندلس في فترة الخلافة لما تمتع فيه المجتمع الأندلسي من الشعور بالاستقرار والهدوء «وإنما ظهر هذا الاتجاه المحافظ الجديد في فترة الخلافة، لأنه اتجه مرتبط كثيراً بالاستقرار الحضاري والتعقل الاجتماعي والهدوء الثوري؛ فهو قد ظهر في المشرق منذ أوائل النصف الثاني من العصر العباسي الأول، بعد أن هدأت حدة الانبهار باللقاء الأول مع المستحدثات الحضارية، وبعد أن شبع شعراء القرن الثاني ثورة ولهاً ومجوناً، وبعد أن جاء القرن الثالث وقد أُلِفَ المجتمع العربي الحضارة ومستحدثاتها، ولم يعد يحزن بها فيفقد اتزانه كما فعل من قبل جيل أبي نواس، وقد كان المجتمع الأندلسي في فترة الخلافة قد أُلِفَ الحضارة كذلك، واستنفد انبهاره ودهشته بالمستحدثات في الفترة السابقة؛ ولهذا بدأ كثير من الأندلسيين يهتمون بالاتجاه الشعري المحافظ الجديد ويمجدون فيه طريقاً فنياً ملائماً للتعبير عن حياتهم المتحضرة المستقرة المتعلقة»^(١).

(١) الشعر الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: ١٩٧.

وقد ترسم شعراء الأندلس خطى أقرانهم المشاركة إعجاباً بهذا الاتجاه لا تقليداً ومحاكاة؛ فقد وجدوا في هذا الاتجاه ما يتلاءم مع طبيعة حاضريهم وواقعهم الاجتماعي، وإثباتاً للمقدرة والبراعة، فجاءت أشعارهم وفيها «ومضات من ذكاء أبي تمام في تقطير المعاني والاهتمام بالبديع، وحيناً نفحات من روح البحتري في تأليف الصور والعناية بالبيان، ثم فيها مرة وثبات من ذهنية ابن الرومي في تحليله وتفصيله، واستقصائه واحتجاجه، ومرة لمسات من أناقة ابن المعتز، في تشبيهاته المترفة، وصوره المفضضة المذهبة، وأخيراً فيها قبسات من عبقرية أبي الطيب في سبره للنفوس وتحليله للمشاعر وبلورته للتجارب»^(١).

وبعد أن استعرضنا الاتجاهات الثلاثة: المحافظ والمحدث والمحافظ المجدد، وكيف تمثلها شعراء الأندلس وتلقفوها بما يوازي احتياجاتهم وواقع ظروفهم، فإنه لم يبق لنا إلا أن نقرر أن المعارضات الشعرية لم تكن من قبيل التقليد الجامد، ولم تكن كذلك إغارات أو سرقات، إنما تأثر فرض نفسه لكل ما سبق من أسباب، تأثر ناتج عن إعجاب وتمثل لاتجاه رأى فيه الشاعر ما يلائم واقعه واحتياجاته، وكان في هذا التأثير وذلك الاتجاه ذا شخصية مبدعة متفوقة متميزة تصرّ على إثبات قدرتها وبراعتها، وليس أدل على ذلك من صنيع ابن عبد ربه في كتابه العقد الفريد الذي أورد فيه أشعاراً له تباري أشعار من ذكرهم من المشاركة.

(١) المصدر السابق: ١٩٩.

الباب الثاني

المعارضات

دراسة تطبيقية فنية

الفصل الأول

المعارضات الخارجية

معارضة الأندلسيين للمشاركة

ونعني بالمعارضات الخارجية معارضة الأندلسيين بالمشاركة، وقد اخترت لها عصرين هما الأبرز في المعارضات الخارجية ذلكما العصر الجاهلي والعصر العباسي، وفي هذه المعارضات يبدو أثر الشرق واضحاً في أدب الأندلسيين، ويظهر مدى إعجابهم بالرواد الأوائل والمعاصرين الذين يمثلون النموذج والمثال بالنسبة لشعراء الأندلس.

وقد نظرت في جمع هذه المعارضات إلى الكتب المدونة في الهامش^(١).
* بين سليمان المستعين^(٢):

عجباً يهاب الليث حدّ سناني

وأهاب لحظ فرائر الأجفان

وبين هارون الرشيد^(٣):

ملك الثلاث الأنسات عناني

وحللن من قلبي بكل مكانٍ

(١) د. بن شريفة (أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة).
- كتاب د. غرسية غومث (مع شعراء الأندلس والمنتجبين).
- كتاب د. عبد الله التطاوي (المعارضات الشعرية أنماط وتجارب).
- كتاب د. محمد نوفل (تاريخ المعارضات في الشعر العربي).

(٢) الذخيرة: ق ١ / م ١ / ص ٤٧.

(٣) نفس المصدر والصفحة.

* بين أبي بكر الأشبوني^(١):
وليل كهمُ العاشقين قميصه

ركبت دياجيه ومركبها وعُرُ

وبين أبي فراس الحمداني^(٢):
أراك عصي الدمع شيمتك الصبر

أما للهوى نهى عليك ولا أمر

* بين أبي العلاء صاعد البغدادي^(٣):
خِـدال البرى إنسى بكن بصير

طوئكن عني خلسة وقتيرُ

وكذلك ابن دراج القسطلي^(٤):
دعى عزمات المستضام تسير

فتنجد في عرض الفلا وتُغورُ

وبين أبي نواس^(٥):
أجارة بيتينا أبوك غيور

وميسور ما يرجى لديك عسيرُ

(١) الذخيرة: ق ٢ / م ٢ / ص ٨١٥.

(٢) أبو فراس: الديوان، ت. د. يوسف شكري فرحات، ط ٢، دار الجيل - بيروت، ٢٠٠٢ م: ١٥٧.
وقد درسها د. الغريب في كتابه المعارضات في الشعر الأندلسي: ١٧٥.

(٣) الذخيرة: ق ٤ / م ١ / ص ٢٢.

(٤) ديوان ابن دراج: ٢٩٧. وقد درسها د. الغريب في كتابه السابق: ٢٣.

(٥) أبو نواس: الديوان، ت. د. علي نجيب عطوي، دار مكتبة الهلال، ١٩٨٦ م: ٣٢٧. وقد درسها د. الغريب في كتابه السابق: ٢٣.

وليحيى بن حكم الغزال رائية نص ابن حيان في السفر الثاني من المقتبس الذي نشره د. محمود مكي
كما يقول د. علي الغريب يعارض بها أبا نواس في قصيدته:

أجارة بيتينا أبوك غيور وميسور ما يرجى لديك عسير

غير أنني لم أتمكن من توثيق هذه المقطوعة حيث إن شعر الغزال بتحقيق د. علي الغريب قيد الطباعة.

* بين صاعد بن الحسن البغدادي^(١):

أبا حَسَنٍ ربيعة من سُليم

سنان زان عالية الرماح

وبين ابن ميادة (الرماح بن أبرد)^(٢):

وكواعب قد قلن يوم تواعد

قول المجد ومُنْ كالمزاح

* بين ابن الأبار^(٣):

غادرت عرضي عُرْضةً وأبْجْثه

وتركت نهب نفائسِ ونفوسِ

* بين ابن عبد ربه^(٤):

أتقتلني ظلماً وتُجحدني قتلي؟

وقد قام من عينك لي شاهداً عدل

وبين الأشتر النخعي^(٥):

بَقِيتُ وفري والمحرفُ عن العلا

ولقيت أضيافي بوجه عبوسِ

وبين مسلم بن الوليد (صريع الغواني)^(٦):

أديرا على الكأس لا تشربا قبلي

ولا تطلبنا من عند قاتلي ذحلي

(١) الذخيرة: ق ٤ / م ١ / ص ٥٤.

(٢) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ط. بيروت ١٩٨٧م: ٢ / ٣٢٢.

(٣) نفس المصدر: ص ٣٩٧.

(٤) ظهر الإسلام: ج ٣ / ص ١١٥. وقد درسها د. الغريب في الكتاب السابق: ٥١.

(٥) الذخيرة: ق ٢ / م ١ / ص ٣٩٦.

(٦) طبقات الشعراء: ٢٣٥.

* بين ابن عطيون التجيبي^(١):

عاكف جفى على مَهْرَة

سيفُ جفنٍ مُلٍّ من حَوْرَة

وبين أبي نواس^(٢):

أيها المنتخب عن عُقْرَة

لست من ليلى، ولا مَمْرَة

* بين ابن عطيون التجيبي^(٣):

أَمِنْ كَيِّسٍ أَنْ أطلب أن أقادا

لقد أعظمتُ شأوى ذا بَعادا

وكذا أبو بحر يوسف بن عبد الصمد^(٤):

زَمَانٌ يَمْنَعُ الخَيْلَ الطَّرادا

وسيرٌ يحسبُ الثُّخْلَ القِتْنادا

وبين أبي العلاء المعري^(٥):

أرى العنقاء تكبر أن تصادا

فعانَدَ مَنْ تطيقُ له عَنادا

* بين أبي بكر بن نصر الإشبيلي^(٦):

انظر نسيم الزهر رقَّ فوجهه

لك عن أسْرته السريّة يسفر

(١) الذخيرة: ق ٣ / م ٢ / ص ٧٧٤.

(٢) ديوان أبي نواس: ٣٠٨. وقد درسها د. علي الغريب في الكتاب السابق: ١٢.

(٣) الذخيرة: ق ٣ / م ٢ / ص ٧٧٧.

(٤) الذخيرة: ص ٨١٢.

(٥) ديوان أبي العلاء: ج ١ / ص ١٥٦. وقد درسها د. الغريب في كتابه السابق: ١٩٧.

(٦) جذوة المقتبس: ص ٣٧٩.

وبين أبي تمام^(١):

رُقْتُ حواش الدهرُ فهي تُمرَّمرُ

وغدا الثرى في حليهِ يتكسَّرُ

* بين ابن خفاجة^(٢):

سمح الخيال على النوى بمزار

والصبح بمسح عن جبين نهار

وبين أبي تمام^(٣):

الحقُّ أبلجُ والسيوف عوار

فحذار من أسد العرين حذار

* بين ابن هانئ^(٤):

تقول بنو العباس: هل تُتحت مصر؟

فقل لبني العباس: قد قُضى الأمر

وبين المتنبي^(٥):

أطاعنُ خيلاً من فوارسها الدهر

وحيداً، وما قولي كذا ومعى الصبر

(١) أبو تمام: الديوان، ت: عيسى الدين صبحي، دار صادر - بيروت، ١٩٧٠م: ١م / ص ٣٣٣.

(٢) ابن خفاجة: الديوان، ت.د. مصطفى غازي، ط الإسكندرية ١٩٧٩م: ١٢٨.

(٣) أبو تمام: الديوان بشرح الخطيب التبريزي، ت. محمد عبده عزام، دار المعارف ١٩٧٦م: ج ٢ / ص ١٩٨.

وقد درسها د. علي الغريب في كتابه السابق: ٦٣.

(٤) ابن هانئ: الديوان، أنطوان نعيم، دار الجيل - بيروت، ١٩٩٦م: ٨٥.

(٥) ديوان المتنبي: ١٩٤. وقد درست في كتاب د. علي الغريب السابق: ١١٩.

* بين ابن عبد ربه^(١):

كتاب الشوق يطويه الفؤاد

ومن فيض الدموع له مداد

وبين المتنبي^(٢):

أحاذ أم سداس في أحاد

ليلتنا المنوطة بالتناد

* بين المعتمد بن عباد^(٣):

سكن فؤادك لا تذهب بك الفكر

ماذا يعيد عليك البث والحذر

وبين المتنبي^(٤):

الصوم والفطر والأعياد والعصر

منيرة بك حتى الشمس والقمر

* بين ابن حربون^(٥):

لكم بعد حمد الله تهدي المحامد

وفي وصف علياكم تصاغ القلائد

(١) ابن عذاري: البيان المغرب، ت: ج. س. كولان، وإز ليفي بروفنسال، دار الثقافة - بيروت، ١٩٨٠

م: ١٢٧ / ٢.

(٢) الديوان: ٧٩.

(٣) البيان المغرب: ٢٧٥.

(٤) الديوان: ٣٨٢.

(٥) ابن صاحب الصلاة: المن بالإمامة، ت. عبد الهادي التازي، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٧

م: ١٧٥.

وبين المتنبي^(١):

عساذل ذات الخال في حواسد

وإن ضجيع الخود مني لما جد

* بين الأعمى التطيلي^(٢):

لُبَّيْكَ عَنْ سَرَى وَعَنْ إِعْلَانِي

ما شئت من بوح ومن كتمان

وبين المتنبي^(٣):

مغاني الشعب طيباً في المغاني

بمنزلة الريح من الزمان

* بين ابن الزقاق^(٤):

أنوقاً ووعداً لحادثات وعيد

وحادي المنايا ليس عنه عهد

وكذا ابن سهل^(٥):

انهض بأمرك فالهوى مقصود

واسعد فانت على الأنام سعيد

وبين المتنبي^(٦):

عيداً بأية حال عدت يا عيد

بما مضى أم لأمر فيك تجديد

(١) الديوان: ٣٢٦.

(٢) الأعمى التطيلي: الديوان، ت. د. إحسان عباس، دار الثقافة - بيروت، ١٩٨٩م: ١٩٦.

(٣) الديوان: ٥٨٩.

(٤) ابن الزقاق: الديوان، ت. د. عفيفة محمود ديراني، دار الثقافة - بيروت، ١٩٦٤م: ١٥٦.

(٥) ابن سهل: الديوان، ت. د. إحسان عباس، دار صادر - بيروت، ١٩٦٧م: ٩٤.

(٦) الديوان: ٥٤٨.

* بين الأعمى التطيلي^(١):

إلى الله أشكو الذي نحن فيه

أسى لا ينهه منه الأسى

وكذا ابن هانئ^(٢):

ألا كل آت قريب المدى

وكل حياة إلى منتهى

وبين المتنبي^(٣):

ألا كل ماشية الخيزلي

فدى كل ماشية الهيدبي

* بين ابن هانئ^(٤):

يوم عريض، في الفخار، طويل

ما تنقضي غُررُ له حبول

وبين المتنبي^(٥):

ليالي بعد الظاعنين شمول

طوال وليل العاشقين طويل

* بين ابن هانئ^(٦):

كدأبك ابن نبي الله لم يزل

قتلُ الملوك ونقل الملك والدُول

(١) الديوان: ١.

(٢) الديوان: ٤١٩.

(٣) الديوان: ٥٥١.

(٤) الديوان: ١٣١.

(٥) الديوان: ٣٦٩.

(٦) الديوان: ١٥٦.

وبين المتنبي^(١):

أعلى الممالك ما يبني على الأسفل

والطعن عند محبيه كالقُبْلِ

* بين ابن هاني^(٢):

تظلم منا الحب، والحب ظالم

فهل، بين ظلامين، قاضٍ وحاكم؟

وبين المتنبي^(٣):

إذا كان مدحٌ فالنسيب المقدم

أكلُ فصيح قال شِعراً مُتَّيِّمٌ

* بين ابن سهل^(٤):

دُذ عن موارد أذمعي طير الكرى

وأعد بنار الوجد ليلَى نيرا

وكذلك قوله^(٥):

أهدي التلاقي صُبْحَ وجهك مُسْفِرا

فحمدتُ عند الصبح عاقبة السرى

وبين المتنبي^(٦):

بادِ هواك صبرت أم لم تصبرا

وبُكَاءُك إن لم يجرِ دمعُك أو جرى

(١) الديوان: ٢٨١.

(٢) الديوان: ٣١٩.

(٣) الديوان: ٣٠٨.

(٤) الديوان: ١٣٠.

(٥) نفسه: ١٣٦.

(٦) الديوان: ٥٦٤.

بين ابن سهل^(١):

مَحَا قُدُومُكَ عَنَّا الرِّعْبَ وَالْعَدَمَا

وَنَوَّرَ الْفَاجِمِينَ: الظُّلْمَ وَالظُّلُمَا

وبين المتنبي^(٢):

أَلَا لَا أَرَى الْأَحْدَاثَ مَدْحًا وَلَا ذَمًّا

فَمَا بَطَشُهَا جَهْلًا وَلَا كَفُّهَا جِلْمًا

بين ابن دراج^(٣):

عَمِرْتُ بِطُولِ بَقَائِكَ الْأَعْمَارَ

وَجَرْتُ بِرَفْعَةِ قَدْرِكَ الْأَقْدَارَ

وبين المتنبي^(٤):

سِرُّ حَلِّ حَبِثِ تَحُلَّةِ السُّوَارِ

وَأَرَادَ فَيْكَ مَرَادَكَ الْمَقْدَارُ

* بين ابن زيدون^(٥):

هَلْ تَذْكُرُونَ غَرِيبًا عَادَهُ شَجْنُ

-مِنْ ذِكْرِكُمْ- وَجَفَأَ أَجْفَانَهُ الْوَسْنُ؟

وبين المتنبي^(٦):

بِسْمِ التَّعَلُّلِ لَا أَهْلٍ وَلَا وَطَنُ

وَلَا نَدِيمٌ وَلَا كَأْسٌ وَلَا سَكَنُ

(١) الديوان: ١٨٦.

(٢) الديوان: ١٧٥.

(٣) الديوان: ١٥١.

(٤) الديوان: ٢٨٤.

(٥) الديوان: ١٦٢.

(٦) الديوان: ٥٠٨.

* بين ابن عبدون^(١):

ساروا ومِسْكُ الدِّيَاجِي غير منسوب

وطُرَّةُ الشَّرْقِ غُفْلٌ دون تهذيب

وبين المتنبي^(٢):

من الجأذر في زي الأعراب

خُمر الحلى والمطايا والجلابيب

* بين ابن عبد ربه^(٣):

أما على قصر الخليفة فانظرا

إلى مُنِيَّةِ زهراء شيدت لأزهرا

وكذا ابن حزم^(٤):

ألا ترى المنصور تحت لوائه

تلق ابنه طلق الجبين مظفرا

وكذا ابن دراج القسطلي^(٥):

بشراك من طول الترحل والسرى

صبح برّوح السفر لاح فأسفرا

وكذا ابن عمار^(٦):

أدر الزجاجة فالنسيم قد انبرى

والنجم قد صرف العنان عن السرى

(١) الذخيرة: ق ٢ / م ٢ / ص ٦٩٨.

(٢) الديوان: ٤٨٠.

(٣) ابن حيان القرطبي: المقتبس من أنباء أهل الأندلس، ت. عبد الرحمن الحججي، دار الثقافة - بيروت، ١٩٦٥ م: ٢٤١.

(٤) الذخيرة: ق ١ / م ١ / ص ١٧٩.

(٥) ديوان ابن دراج: ١٢٤. وقد درسها د. الغريب في كتابه السابق: ١٣٤.

(٦) النسخ: ١ / ٦٥٥.

وبين المتنبي^(١):

بادِ هواك صَبْرَتْ أم لم تصبرا

وبكاك إن لم يحمر دمعك أو جرى

بين المتنبي^(٢):

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا

وحسب المنايا أن يكُنْ أمانيا

وكذا ابن خفاجة^(٣):

كفاني شكوى أن أرى المجد شاكيا

وحسب الرزايا أن تراني باكيا

وبين ابن عبدون^(٤):

مَضُوءًا يَظْلَمُونَ اللَّيْلَ لَا يَلْبَسُونَهُ

وإن كان مسلًى الجلابيب منافيا

* بين ابن عبدون^(٥):

سَالِي إِذَا نَفْسٌ مَعْنَى قُدِّمَتْ وَسِرَتْ

فِي جَسَمٍ لَفْظَ سَوَى الْخَلْقِ مِنْ مِثْلِ

وبين ابن الرومي^(٦):

يَا آلَ وَهْبِ أَعْيُونِي عَلَى رَجُلٍ

أَعْلَى وَأَثْقَلُ فِي الْمِيزَانِ مِنْ جَبَلٍ

(١) ديوان المتنبي: ج ٢ / ص ١٦٠.

(٢) ديوان المتنبي: ج ٤ / ص ٢٨١. وقد درسها د. الغريب في الكتاب السابق: ١٥٨.

(٣) ديوان ابن خفاجة: ١٩٨.

(٤) الذخيرة: ق ٢ / م ٢ / ص ٦٨٧.

(٥) الذخيرة: ق ٢ / م ٢ / ص ٦٩٥.

(٦) ابن الرومي: الديوان، ت. د. حسين نصار، دار الكتب ١٣٩٣ هـ - ١٩٧٣ م: ٣٦٨.

* بين ابن عبدون^(١):

عزيم لا يُسَدُّ عليه بابُ

وقلب لا يُقْلُ له دُبابُ

وبين المتنبي^(٢):

بغيرك راعياً عبث الذئابُ

وبغيرك صارماً تَلَم الضرابُ

* بين ابن زيدون^(٣):

إليك من الأنام غدا ارتياحي

وأنت على الزمان مدى اقتراحي

وبين جرير^(٤):

أتصحو أم فؤادك غير صاح

عشيّة همّ صبحك بالرواح

* بين المعتمد مضمناً^(٥):

لو أستطيع على التزويد بالذهب

فعلت لكن هدائي طارق الثوبِ

وكذا تخميس لأشطار العمورية لابن أبي الخصال^(٦):

الحمد لله أضحى الدين معتلياً

وبات سيف الهدى الظمآن قد روبا

(١) الذخيرة: ق ٢ / م ٢ / ص ٧٠٨. وقد درسها د. الغريب في نفس الكتاب: ١٦٥.

(٢) ديوان المتنبي: ج ١ / ص ٧٥.

(٣) الديوان: ١٤٨.

(٤) جرير: الديوان، ت. د. نعمان محمد أمين، دار المعارف - مصر: ٨٧.

(٥) الذخيرة: ق ٢ / م ١ / ص ٦٨.

(٦) تاريخ الأدب الأندلسي: ٢ / ٢٤٧.

إن كنت ترتاح للأمر الذي قُضيا
 فسلةً نشراً ودعُ عنك الذي طويا
 فالسيف أصدق أنباء من الكتب
 وكذا ابن الخطيب يهجو النباهي^(١):
 يا كوكب النحاس من قُرب على الحقب
 تلك الدنابي أتت بالحرب والحرب
 وكذا عبد الكريم القيسي^(٢):
 ما كنتُ أحسب أن الحسن يلعب بي
 حتى المجلي كتبكم للعين عن كُتب
 وبين أبي تمام^(٣):
 السيف أصدق أنباء من الكتب
 في دَه الحَد بين الجَد واللُّعب
 * بين ابن زيدون^(٤):
 ألم تر أن الشمس قد ضُمَّها القبر؟
 وأن قد كفانا -فقدَها- القمر البدر؟
 وكذا قوله^(٥):
 هو الدهر فاصبر للذي أحدث الدهر
 فمن شيم الأبرار -في مثلها- الصبر

(١) ابن الأحرر: نثر فرائد الجمان في نظم فحول الزمان، ت. محمد رضوان الداية، ط ٢، بيروت ١٩٨٧ م: ٢٥٢.

(٢) عبد الكريم القيسي: الديوان، ترجمة شيخة محمد الهادي الطرابلسي، قرطاج ١٩٨٨ م: ٥٧.

(٣) ديوان أبي تمام: ٩٦.

(٤) ديوان ابن زيدون: ٥٢٣.

(٥) نفسه: ٥٣٩.

وبين أبي تمام^(١):

كذا فليَجِلْ الحَطْبُ وليَفْدَحْ الأمر

فليس لعين لم يَفِضْ ماؤها عُدْرُ

* بين ابن عبد ربه^(٢):

الله جرّد للسندی والعباس

سيفاً فقلّده أبا العباس

وكذا الأعمى التطيلي^(٣):

شعري وجودك يا أبا العباس

مَثَلان قد سارا بنا في الناس

وبين أبي تمام^(٤):

ما في وقوفك ساعة من باس

نقضي ذمام الأربيع الأدراس

* بين ابن الزقاق^(٥):

قفا نقتبس من نور تلك الركائب

فما ظعنت إلا بزهر الكواكب

وبين أبي تمام^(٦):

على مثلها من أربيع وملاعب

أذيلت مصونات الدموع السواكب

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ٣٠٣.

(٢) العقد الفريد: ١ / ٢٦٩.

(٣) ديوان الأعمى التطيلي: ٧٤.

(٤) ديوان أبي تمام: م ١ / ص ٣٦٦.

(٥) ديوان ابن الزقاق: ٧٣.

(٦) ديوان أبي تمام: م ١ / ١٩٨.

* بين ابن زَمْرَك^(١):

زار الخيال بأمن الزُوراء

فَجَلَا سَنَاءَ غِيَاهِبِ الظُّلُمَاءِ

وبين أبي تمام^(٢):

قَدْكَ اتَيْدُ أَرَبَيْتَ فِي الْغُلُوءِ

كَمْ تُغْلِلُونَ وَأَنْتُمْ سُجْرَائِي؟

* بين ابن خفاجة^(٣):

بُشْرَى، كَمَا اسْتَفَرَّ وَجْهَ الصَّبَاحِ،

وَاسْتَشْرِفَ الرَّائِدَ بَرْقًا الْآخِ

وبين البحتري^(٤):

بَاتَ نَدِيمًا لِي، حَتَّى الصَّبَاحِ،

أَغْبَدُ مَجْدُولُ مَكَانِ الْوِشَاحِ

* بين ابن خفاجة^(٥):

أَمَّا وَالتَّفَاتِ الرُّوْضِ عَنْ أَزْرَقِ النَّهْرِ،

وَإِشْرَاقِ جِيدِ الْغَصَنِ فِي حِلْيَةِ الزُّهْرِ

وبين البحتري^(٦):

ثُرَيْكُ الَّذِي حَدَّثْتَ عَنْهُ مِنَ السُّخْرِ

بَطَرْفِ عَلِيلِ اللَّحْظِ مُسْتَغْرَبِ الْفَثْرِ

(١) المقرئ التلمساني: أزهار الرياض، ت. مصطفى السقا - إبراهيم الإياري - عبد الحفيظ شلي، القاهرة: ٤٧ / ٢.

(٢) الديوان: ٢٠.

(٣) الديوان: ٧٠.

(٤) البحتري: الديوان، ت: بدر الدين الحاضري، دار الشرق العربي - بيروت، ١٩٩٩م: ١ / ١٧٦.

(٥) الديوان: ١٢٥.

(٦) الديوان: ٤٠٤ / ١.

* بين حازم^(١):

أَجَدْتُ مِنْ أَمْوَى بَكُورًا رَكَابَهُ

فَلَيْلَى مَقِيمٌ لَيْسَ يَسْرِي كَوَاكِبُهُ

وبين البحتري^(٢):

يَجَانِبُنَا فِي الْحُبِّ مَنْ لَا لِمَجَانِبِهِ

وَيَبْعَدُ مِنَّا بِالْهَوَى مِنْ نِقَارِبُهُ

* بين ابن زيدون^(٣):

أَقْدِمُ كَمَا قَدِمَ الرِّبْعُ الْبَاكِرُ

وَاطْلُعُ كَمَا طَلَعَ الصَّبَاحُ الزَّاهِرُ

وبين البحتري^(٤):

أَخْفِي هَوًى لَكَ فِي الضُّلُوعِ وَأُظْهِرُ

وَأَلَامُ فِي كَمَدٍ عَلَيْكَ وَأَعْدَرُ

* بين ابن سهل^(٥):

يَقُولُونَ: لَوْ قُبِّلَتْهُ لَأَشْتَفَى الْجَوَى

أَيَطْمَعُ فِي التَّقْبِيلِ مَنْ يَعِشُّ الْبَدْرَا

وبين أبي نواس^(٦):

وَفُتْيَانٍ صَدَقَ قَدْ صَرَفْتُ مَطْيَهُمْ

إِلَى بَيْتِ خُمَارٍ نَزَلْنَا بِهِ ظُهُرًا

(١) حازم القرطاجني: الديوان، ت. عثمان كعك، دار الثقافة - بيروت، ١٩٨٩م: ١٦.

(٢) الديوان: ١ / ٤٧.

(٣) الديوان: ٥٠٦.

(٤) الديوان: ١ / ٣١٧.

(٥) الديوان: ١٥٩.

(٦) الديوان: الخمريات: ١٦٤.

* بين حازم^(١):

أَحْبَبْتُ وَحَدَّكَ بِالْجَمَالِ الْمَطْلُوقِ

أَمْ قِيلَ إِذْ قُسِمَ الْجَمَالُ لَكَ أَنْتَقِي

وبين المتنبي^(٢):

لَعَيْنُكَ مَا يَلْقَى الْفَوَادُ وَمَا لَقِيَ

وَلِلْحُبِّ مَا لَمْ يَبْقَ مِنِّي وَمَا بَقِيَ

* بين حازم^(٣):

مَا أَقْرَبَ الْأَمَالَ مِنْ يَدِ مُرْتَجٍ

يَقْضِي الْإِلَهَ لَهُ بَفَتْحِ الْمُرْتَجِ

وبين عمر بن أبي ربيعة^(٤):

نَعَقَ الْغُرَابُ بَيْنَ ذَاتِ الدُّمْلَجِ

لَيْتَ الْغُرَابُ بَيْنَهَا لَمْ يَزْعَجِ

* بين ابن زمرك^(٥):

زَارَ الْخَيَالَ بِأَيْمَنِ الزُّورَاءِ

فَجَلَا سَنَاهُ غِيَاهِبِ الظُّلُمَاءِ

وبين أبي تمام^(٦):

قَدْكَ اتُّدَّ اسْرَفَتْ فِي الْغُلُوءِ

كَمْ تَعْدِلُونَ وَأَنْتُمْ سَجَرَائِي

(١) الديوان: ٨١.

(٢) الديوان: ٣٥٨.

(٣) الديوان: ٣١.

(٤) عمر بن أبي ربيعة: الديوان، شرح د. يوسف شكري فرحات، دار الجليل - بيروت - لبنان، ط ١،

١٩٩٢م: ٤٢.

(٥) النفع: ١٧٩ / ٧.

(٦) الديوان: ٨٦ / ١.

* بين ابن المنحل الشلي^(١):

فتحتم بلاد الشرق فاعتمدوا الغربا

فإن نسيم النصر بالفتح قد هبّا

وبين المتنبي^(٢):

فدنياك من ربيع وإن ردّتنا كريا

فإنك كنت الشرق للشمس والغربا

* بين الأعمى التطيلي^(٣):

خليليّ من يجرع فإني جازعُ

خليليّ من يذهل فإني ذاهلُ

وبين أبي العلاء^(٤):

ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل

عفاف وإقدام وحزم ونائل

* بين الأعمى التطيلي^(٥):

أغمزُ عيون وانكسار حواجب

أم البرق في جنح من الليل غائب

وبين دريد بن الصمة^(٦):

جزينا بني عيسى جزاء موفرا

بمقتل عبد الله يوم الذنائب

(١) المن بالإمامة: ٩٥.

(٢) الديوان: ٣٣٤.

(٣) الديوان: ١٤٥.

(٤) أبو العلاء المعري: سقط الزند، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٥م: ٤٢.

(٥) الديوان: ٤.

(٦) الأغاني: ١٠ / ١٢.

* بين التطيلي^(١):

حوت الشكر من بعد وأين

وحزت الفخر من أثر وعين

وبين أبي تمام^(٢):

خَشِنْتُ عَلَيْهِ أَخْتَ بَنِي خُشَيْنِ

والمجسح فيك قولُ العاذلَيْنِ

* بين حازم القرطاجني مضمناً قصيدة امرئ القيس وصرف معناها إلى مدح

المصطفى صلى الله عليه وسلم، وهي من غُرِّ القصائد:

لعينيك قل إن زرت أفضل مُرْسَلٍ

تفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

* بين التطيلي^(٣):

خذا حدثاني عن فلٍ وفلان

لعلي أرى بواق على الحدثان

وبين مطيع بن إياس^(٤):

أسعداني يا لخلي حلوان

وابكيالي من ريب هذا الزمان

* بين حازم القرطاجني^(٥):

بشرأي أن يمت خير ميمم

وحططت رحلي في أعزُّ مُحَيِّم

(١) الديوان: ٦٧.

(٢) الديوان: ١٥٦ / ٢.

(٣) الديوان: ٧٢.

(٤) غوستاف غرناوم: ثلاثة شعراء عباسيون، ت. د. محمد يوسف نجم، دار الحياة - بيروت، ١٩٥٩ م:

٦٩.

(٥) الديوان: ١٠٤.

وبين عنتره^(١):

هل غادر الشعرا من متردّم

أم هل عرفت الدار بعد توهم

* بين ابن شهيد^(٢):

أمن رسم دارٍ بالعقيق محيل

وبين طرفة بن العبد^(٣):

لهندٍ بحزان الشريف طلول

تلوح وأدنى عهدٍ من محيل

* بين ابن شهيد^(٤):

شجته مغانٍ من سليمى وأدور

وبين عمر بن أبي ربيعة^(٥):

أمن آل نغم أنت غادر فمبكر

غداة غادر أم رائح فمهاجر

* بين ابن شهيد^(٦):

منازلهم تبكي إليك عفاءها

سقتها الثريا بالغري نحاءها

(١) عنتره بن شداد: الديوان، د. يوسف عيد، دار الجليل - بيروت، ١٩٩٢م: ١٣.

(٢) الديوان: ١٤٠.

(٣) الديوان: ١١٢.

(٤) الديوان: ١٠٧.

(٥) الديوان: ٦٤.

(٦) الديوان: ٨٢.

وبين قيس بن الخطيم^(١):

طعنت ابن عبد القيس طعنة نائر

لها نفلٌ لولا الشعاع أضاءها

* بين ابن خفاجة^(٢):

يا نشرُ عَرفِ الروضة العُناء،

ونسيم ظلِّ السُرحة العِناء

وبين البحتري^(٣):

زَعَمَ الغراب مُبَيِّ الأنباء

أن الأحبة أذنوا بتناء

* بين ابن خفاجة^(٤):

بعيشك هل تدري، أهوجُ الجنائب،

تُحبُّ برحلي، أم ظهور النجائب

وبين البحتري^(٥):

أبعد المشيب، المنتضى في الدوائب،

أحاول لطف الودة عند الكواعب

* بين ابن خفاجة^(٦):

بمثل غلاك، من ملكٍ حسيب

عَدَلْتُ إلى المديح عن النسيب

(١) قيس بن الخطيم: الديوان، ت. د. ناصر الدين الأسد، مطبعة المدني - القاهرة، ١٩٦٢ م: ٧.

(٢) الديوان: ١٣.

(٣) الديوان: ١ / ٢٦.

(٤) الديوان: ٤٢.

(٥) الديوان: ١ / ٤٩.

(٦) الديوان: ٤٥.

وبين البحثري^(١):

كم بالكثيب من اعتراض كثيب

وقوام غُصْنٍ في الشباب، رطيب

* بين أبي عبد الله محمد بن عبد الله العربي العقيلي^(٢):

مولى الملوك ملوك العُرب والعجم

رَغْباً لما مثله يُرعى من الدَّم

وكذا ابن الفارض^(٣):

هل نار ليلى بدت ليلاً بلدي سلم

أم بارق لاح في الزوراء فالعلم

وقد وقع خلاف فيمن سبق الآخر البوصيري أم ابن الفارض.

وكذا أبي عبد الله شمس الدين الهراوي، المعروف بابن جابر

الأندلسي^(٤):

أما معاني المعاني فهي قد جمعت

في ذاته فَبَدَتْ ناراً على علم

وبين البوصيري^(٥):

أَمِنْ تَذَكُّرِ جِرَانِ بَلَدِي سَلَم

مَرْجَتْ دَمْعاً جَرَى مِنْ مُقَلَّةِ بَدَم

* بين أبي حيان الأندلسي^(٦):

(١) الديوان: ١ / ٥٢.

(٢) أزهار الرياض: ١ / ٧٢.

(٣) زكي مبارك: المدائح النبوية، دار الشعب، القاهرة، ١٩٧١م: ١٥١.

(٤) النفع: ٢ / ٦٦٨.

(٥) البوصيري: الديوان، ت. محمد الكيلاني، ١٩٥٥م: ١٩٠.

(٦) المدائح النبوية: ٢٦.

لا تعذلاه فما ذو الحبُّ معذول

العقل مُختبِلٌ والقلب متبولٌ

وكذا ابن جابر الأندلسي^(١):

بانت سعاد فعقد الصبر محلول

والدمع في صفحات الخدِّ مبدولٌ

وبين كعب بن زهير^(٢):

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول

متيم إثرها لم يُفدْ مكبولٌ

* بين ابن زمرك^(٣):

معاذ الهوى أن أصحب القلب ساليا

وأن يُشغل اللّوام بالعدل باليا

وبين مالك بن الريب^(٤):

ألا ليت شعري هل أبيتُ ليلة

بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا

* بين أبي عبد الله محمد بن عبد الله العربي العقيلي^(٥):

مولي الملوك ملوك العرب والعجم

رعيأ لما مثله يرعى من الدّم

وبين النابغة الذبياني^(٦):

-
- (١) يوسف النبهاني: المجموعة النبهانية في المدائح، المطبعة الأدبية النبوية، بيروت، ١٩٠٢م: ج ٣.
- (٢) كعب بن زهير: الديوان، شرح أبو سعيد السكري، دار الكتب المصرية، ١٩٥٠م: ٦.
- (٣) لسان الدين بن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، ت. محمد عبد الله عنان، الخالجي - القاهرة، ١٩٧٧م: ٢/ ٣٠٥.
- (٤) علي القالي: الأمالي، ت. محمد مفيد قميحة، بيروت، ١٩٨٦م: ١/ ٣٥.
- (٥) أزهار الرياض: ١/ ٧٢.
- (٦) النابغة الذبياني: الديوان، ت. أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف - مصر: ١٠٣.

لا يُبعدُ الله جيراناً، تركتهم

مثل المصاييح، تجلسو ليلة الظلم

* بين لسان الدين بن الخطيب^(١):

أطلعن في سُدُف الفروع شموساً

ضجك الظلام لها وكان عبوساً

وبين أبي تمام^(٢):

أمشيبُ رُبْعهم أراك ذريسا

وقرى ضيوفك لوعةً ورسيساً

* بين الزبيدي^(٣):

لقد فاز الموفق للصواب

وعاتب نفسه قبل العتاب

وبين أبي العتاهية^(٤):

لدوا للموت وابنوا للخراب

فكلكم يصير إلى ئباب

* بين ابن زيدون^(٥):

أضحى التناهي بديلاً من تدانينا

وناب عن طيب لقيانا تجافينا

وبين البحتري^(٦):

(١) لسان الدين الخطيب: الديوان، ت. د. محمد مفتاح، الدار البيضاء، ١٩٨٩م: ٢ / ٦٢٢.

وقد درسها د. الغريب في كتابه السابق: ٧٩.

(٢) الديوان: ٢ / ٢٦٢.

(٣) يتيمة الدهر: ١ / ٤١٠.

(٤) أبو العتاهية: الديوان، دار التراث - بيروت ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م: ٢٣.

(٥) الديوان: ١٤١. وقد درسها د. الغريب في كتابه السابق: ١٠٢.

(٦) الديوان: ٢ / ٨٢٧.

عَزَمْتُ عَلَى الْمَنَازِلِ أَنْ تُبَيِّنَا

وَلِنْ دَمْنُ بِلَيْنِ كَمَا بَلَيْنَا

* بين ابن خميس^(١):

أَرْقَ عَيْنِي بَارِقَ مَنْ أَثَالَ

كَأَنَّهُ فِي جُنْحٍ لَيْلَى ذُبَالِ

وبين مهبّار^(٢):

مَا كُنْتُ لَوْلَا طَمَعِي فِي الْخِيَالِ

أَنْشُدُ لَيْلَى بَيْنَ طُولِ اللَّيَالِ

* بين عدد من الشعراء، فمن المشاركة، الحسين ابن الضحاك:

مَا كَانَ أَحْوجُنِي يَوْمًا إِلَى رَجُلٍ

فِي وَسْطِهِ أَلْفَ دِينَارٍ عَلَى فَرَسٍ

فوقف على هذه القطعة أبو نواس فقال:

مَا كَانَ أَحْوجُنِي يَوْمًا إِلَى خَنْثَرٍ

حَلَوِ الشَّمَائِلِ فِي بَاقٍ مِنَ الْغُلَسِ

ومن الأندلسيين، الوزير أبو عامر بن ينق:

مَا كَانَ أَحْوجُنِي يَوْمًا إِلَى رَجُلٍ

يَرُدُّ الدَّكْرَ فِي بَاقٍ مِنَ الْغُلَسِ

فوقف على هذه القطعة ابن زنون:

مَا كَانَ أَحْوجُنِي يَوْمًا إِلَى رَجُلٍ

يَأْتِي فَيَنْبِيهَنِي فِي فَحْمَةِ الْغُلَسِ

والقطع الأربع في النفع^(٣).

(١) نفسه: ٢ / ٣٠٦.

(٢) أزهار الرياض: ٢ / ٣٠٨.

(٣) النفع: ٤ / ١٥ - ١٦.

نماذج تطبيقية

أ- معارضات لشعراء جاهليين

ابن لبون يعارض امرأ القيس

معارضة ابن لبون^(١)

خليلي عوجا بي على مسقط الحمى	لعل رسوم الدار لم تتغيرا
فاسأل عن ليل تولي بآئسنا	والدب أياماً خلّت ثم أعصرا
ليالي إذ كان الزمان مسالماً	وإذ كان غصن العيش مياس أخضرا
وإذ كنت أسقي الراح من كف أغيد	يناولنسيها راحاً أو مَبَكِّرا
أعانق منه الغصن بهتز ناعماً	والشم منه البدر يطلع مقمرا
وقد ضربت أيدي الأمان قبابها	علينا وكف الدهر عنا وأقصرا
فما شئت من هو وما شئت من دد	ومن مبسم يُجنّيك عذبا مؤثرا
وما شئت من عود يغنيك مفصحا	سما لك شوق بعدما كان أقصرا
ولكنها الدنيا تخادع أهلها	تغر بصفو وهي تطوي تكذرا
لقد أوردتني بعد ذلك كله	موارد ما ألفت عنهن مصدرا
وكم كابدت نفسي لها من ملّة	وكم بات طرفي من أساها مسهرا
خليلي ما بالي على صدق نبي	أرى من زماني ونية (وتعدرا)
والله ما أدري لأي جريرة	تجني ولا عن أي ذنب تغيرا
ولم أك في كسب المكارم عاجزا	ولا كنت في نيل أنيل مقصرا
لئن ساء تمزيق الزمان لدولتي	لقد ردّ عن جهل كثير وبصرا
وأيقظ من نوم الغرارة نائماً	وكسب علماً بالزمان وبالورى

(١) الذخيرة: ق ٣ / م ١٧ / ص ١٠٧.

قصيدة امرئ القيس (١)

<p>وَحَلَّتْ سُلَيْمَى بَطْنَ فَوْ فَعَرَّعَرَا مُجَاوِرَةً غَسَّانَ وَالْحَيَّ يَعْمَرَا لَدَى جَانِبِ الْأَفْلَاحِ مِنْ جَنْبِ تَيْمَرَا حَدَائِقَ دَوْمٍ أَوْ سَفِينًا مُقْبِرَا دَوَيْنَ الصُّفَا اللَّائِي يَلِينُ الْمَشْقَرَا وَعَالِينَ قِنَوَانًا مِنْ الْبُسْرِ أَحْمَرَا بِاسْتِيفِهِمْ حَتَّى أَقْرَ وَأَوْقَرَا وَأَكْمَامُهُ حَتَّى إِذَا مَا تَهْصُرَا تَرَدَّدَ فِيهِ الْعَيْنُ حَتَّى تُحَيَّرَا كَسَا مِرْبَدَ السَّاجُومِ وَشَيْأَ مُصَوَّرَا يُحَلِّينَ يَأْقُوتًا وَشُدْرًا مُفَقَّرَا تُخْصُ بِمَفْرُوكٍ مِنَ الْمِسْكِ أَذْفَرَا وَرَبْدًا وَلُبْنَى وَالْكَبَاءَ الْمُقْتَرَا سُلَيْمَى فَا مَسَى حَبْلُهَا قَدْ تَبَثَّرَا يُسَارِقُ بِالطَّرْفِ الْحِبَاءَ الْمُسْتَرَا كَمَا دَعَرَتْ كَأْسُ الصُّبُوحِ الْمُخْمَرَا تُرَاشِي الْقَوَادِ الرُّخْصَ الْأَ تَحْتَرَا مَسْبُودًا إِنْ أَبَدَلْتَ بِالْوَدِّ آخَرَا عَلَى خَمَلِي خُوصُ الرُّكَابِ وَأَوْجَرَا نَظَرْتُ فَلَمْ تُنْظَرْ بِعَيْنِكَ مَنْظَرَا</p>	<p>سَمَا لَكَ شَوْقٌ بَعْدَمَا كَانَ أَقْصَرَا كِنَانِيَّةً بَائِتَ وَفِي الصُّدْرِ وَدُهَا بَعَيْنِي ظَعْنُ الْحَيِّ لَمَّا تَحْمَلُوا فَشَبَّهْتُهُمْ فِي الْأَلِ لَمَّا تَكْمَشُوا أَوْ الْمَكْرَعَاتِ مِنْ نُخِيلِ ابْنِ يَامِنْ مَسَوَامِقَ جَسَّارٍ أَثِيثٍ فُرُوعُهُ حَمَثُهُ بَنُو الرُّبْدَاءِ مِنْ آلِ يَامِنْ وَأَرْضَى بَنِي الرُّبْدَاءِ وَاعْتَمَ زَهْرُهُ أَطَافَتْ بِهِ جَيْلَانٌ عِنْدَ قِطَاعِهِ كَانَ دُمَي شَفَعٍ عَلَى ظَهْرِ مَرْمَرٍ غُرَائِرُ فُسْ كِنُ وَصَوْنٍ وَنَعْمَةٍ وَرِيحَ سَنَا فِي حُقَّةٍ جَمِيرِيَّةٍ وَيَأَا وَالْوَيَا مِنْ الْهَيْدِ ذَاكِبَا غَلِقْنَ بَرَهْنَ مِنْ حَبِيبٍ بِهِ أَدَعَتْ وَكَانَ لَهَا فِي سَالِفِ الدَّهْرِ خُلَّةٌ إِذَا نَالَ مِنْهَا نَظْرَةٌ رِيحَ قَلْبُهُ نَزِيفٌ إِذَا قَامَتْ لَوَجْهِ تَمَائِلَتْ الْأَسْمَاءُ أَمْسَى وَدُهَا قَدْ تَغَيَّرَا تَذَكَّرْتُ أَهْلِي الصَّالِحِينَ وَقَدْ أَتَتْ فَلَمَّا بَدَتْ حَوْرَانٌ فِي الْأَلِ دُونَهَا</p>
---	---

(١) الديوان: ٩١.

تَقَطَّعَ أَسْبَابُ اللَّبَّائَةِ وَالْمَهْوَى
بَسِيرٍ يَضُجُّ الْعَوْدُ مِنْهُ يَمُنُّهُ
زَلَمَ يُنْسِنِي مَا قَدْ لَقِيتُ ظَعَائِنًا
كَائِلٍ مِنَ الْأَعْرَاضِ مِنْ دُونِ بَيْشَةٍ
فَدَعُ ذَا وَسَلْ أَلْهَمْ عَنْكَ بِمَسْرُوعٍ
تَقَطَّعَ غِيْطَانًا كَانَ مُثَوْنَهَا
بِعِيدَةٍ بَيْنَ الْمُنْكَبِينَ كَأَنَّمَا
تُطَايِرُ ظِرَّانَ الْحَصَى بِمَنَاسِمِ
كَانَ الْحَصَى مِنْ خَلْفِهَا وَأَمَامِهَا
كَانَ صَلِيلُ الْمَرَوْ حِينَ تُشِيدُهُ
عَلَيْهَا فَتَى لَمْ تَحْمِلِ الْأَرْضُ مِثْلَهُ
هُوَ الْمُنْزِلُ الْأَلَفُ مِنْ جَوْنَاعِطٍ
وَلَوْ شَاءَ كَانَ الْغَزْوُ مِنْ أَرْضِ حِمِيرٍ
بَكَى صَاحِبِي لَمَّا رَأَى الدَّرْبَ دُونَهُ
فَقُلْتُ لَهُ : لَا تُبَكِّ عَيْنُكَ إِنَّمَا
وَأَنِّي زَعِيمٌ إِنْ رَجَعْتَ مُمْلِكًا
عَلَى لَا حِجْبَ لَا يَهْتَدِي بِمَنَارِهِ
عَلَى كُلِّ مَقْصُوصِ الدَّنَابِي مُعَاوِدٍ
أَقْبُ كَسِيرُحَانَ الْعَضَا مُثْمَطِرٍ
إِذَا زُعْتُهُ مِنْ جَانِبَيْهِ كُلِّهِمَا
إِذَا قُلْتُ رَوْحَنَا أَرَنْ فُرَاتِنُ
لَقَدْ أُنْكَرْتُ بَعْلَبِكَ وَأَهْلَهَا
نَشِيمُ بُرُوقِ الْمَزْنِ أَيْنَ مَصَابُهُ

عَشِيَّةُ جَاوَزْنَا حَمَاءَ وَشَسِيرًا
أَخُو الْجَهْدِ لَا يَلْوِي عَلَى مَنْ تَعَدَّرَا
وَحَمَلًا لَهَا كَالْقَهْرِ يَوْمًا مُخْذَرًا
وَدُونَ الْعَمِيرِ عَامِدَاتٍ لِعُضُورَا
دُمُولٍ إِذَا صَامَ النَّهَارُ وَهَجَرَا
إِذَا أَظْهَرْتَ تُكْسَى مُلَاءُ مُنْشَرَا
تَرَى عِنْدَ عَجْرَى الضُّفْرِ هِرًا مُشْجَرَا
صِلَابِ الْعُجَى مَلُومُهَا غَيْرُ أَمْعَرَا
إِذَا لَحَلَّتْ رِجْلُهَا حَذَفُ أَعْسَرَا
صَلِيلُ زُيُوفٍ يُنْتَقَدُنْ بِعَبْقَرَا
أَبْرُ بِمِثَاقٍ وَأَوْفَى وَأَصْبَرَا
بَنِي أَسَدٍ حَزَنًا مِنَ الْأَرْضِ أَوْعَرَا
وَلَكِنَّهُ عَمْدًا إِلَى السُّرُومِ أَلْفَرَا
وَأَيْقَنَ أَنَا لَاحِقَانِ بِقَيْصَرَا
لِحَاوِلُ مُلْكَا أَوْ تَمُوتُ فَتُعَدَّرَا
بَسِيرٍ تَرَى مِنْهُ الْفُرَاتِنُ أَزُورَا
إِذَا سَافَهُ الْعَوْدُ التُّبَاطِي جَرْجَرَا
بَرِيدِ السُّرَى بِاللَّيْلِ مِنْ خَيْلٍ بَرَبَرَا
تَرَى الْمَاءَ مِنْ أَعْطَافِهِ قَدْ تَحَدَّرَا
مَشَى الْهَيْدَبَى فِي دَفْعِهِ ثُمَّ قَرَفَرَا
عَلَى جَلْعَدٍ وَاهِي الْأَبَاجِلِ أَبْثَرَا
وَلَا بَنُ جُرَيْحٍ فِي قُرَى حِمَصٍ أَنْكَرَا
وَلَا شَيْءَ يَشْفِي مِنْكَ يَابَنَةُ عَفْزَرَا

من القاصرات الطرف لو دب محول
له الويل إن أمسى ولا أم هاشم
أرى أم عمرو ذمعتها قد تحذرا
إذا نحن سرتنا خمس عشرة ليلة
إذا قلت هذا صاحب قد رضىته
كذلك جدى ما أصاحب صاحباً
وكنّا أناساً قبل غزوة قرمل
وما جئنا خيلي ولكن تذكرت
ألا رب يوم صالح قد شهدته
ولا مثل يوم في قداران ظلت
وتشرب حتى لحسب الخيل حولنا
فهل أنا ماش بين شرط وحية،
تبصر خليلي هل ترى ضوء بارق
أجار قسيساً فالطهاء فمسطحاً
وعثروا بن درماء الهمام إذا غدا
وكنّا إذا ما خفت يوماً ظلامه
نباها نزل الطير عن قفاته

من الدّر فوق الإثب منها لأثراً
قريب ولا البساسة ابنه يشكراً
بكاء على عمرو وما كان أصبراً
وراء الحساء من مدافع قيصراً
وقرت به العيّنان بدلت أخراً
من الناس إلا خائني وتغيّراً
ورثنا الغنى والمجد أكبر أكبراً
مرابطها في برّبعيص وميسراً
بتأذف ذات التل من فوق طرطراً
كاني وأصحابي على قرن أغفراً
بقاداً وحتى لحسب الجون أشقراً
وهل أنا لاق حي قيس بن شمرأ
يضيء الدجى بالليل عن سرو حميراً
وجواً فروى نخل قيس بن شمرأ
بدي شطب غضب كمشية قسوراً
فإن لها شغباً ببُلطة زيمراً
يظل الضباب فوقه قد نعصرأ

ترجمة ابن لبون

القائد أبو عيسى بن لبون، كما ذكره ابن سعيد ملك مملكة بلنسية في مدة الطوائف «وكان قبل ذلك وزيراً للمأمون بن ذي النون، ولعب عليه جاره ابن رزين صاحب السهلة، فأخرجه منها، ولم يعوضه بشيء عنها»^(١).

ونقل ابن سعيد عن القائد: «هو ممن رأس وما شَفْ، ووكف جوده وما كف، وأعاد كاسد البدائع نافقاً، ولم يُصْدرَ آملاً خافقاً، وكانت عنده مناهل تُزَف، فيها للمبني أبكارٌ نواهد»^(٢).

وذكره المقرئ بقوله: «كان بقصر مُرْبِيطِر (أي الشمال من بلنسية) بالجلس المشرف فيها، والبطحاء قد لبست زخرفها، ودبج الغمام مطرفها، وفيها حدائق ترنو عن مقل نرجسها، وتبث طيب تنفُسها، والجلنار قد لبس أردية الدماء، وراغ أفئدة الندماء»^(٣).

وذكره ابن بسام بقوله: «أحد وزراء ابن ذي النون المعتزين في دولته، المعدّين لباسه وصولته، ولكنه ثار، وخاض الهول المثار، وخلص من الهلك واقتنص نافر الملك، وكان شهم الفؤاد، معدوداً في الأجواد، مفضلاً في الوزراء والقواد ... وله نظم نظم فيه من المحاسن جُملاً، وأعاد سامعها ثملاً»^(٤).

(١) ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، ت.د. شوقي ضيف، ط٤ دار المعارف، القاهرة: ٢ / ٣٧٦.

(٢) نفسه: نفس الصفحة.

(٣) النفع: ١ / ٦٧٢.

(٤) الذخيرة: ق٣ / م١ / ص ١٠٤.

في رحاب الدراسة النصية

إذا علمنا ما حل بذي الوزارتين بعدما علا نجمه وسطع سناه من خدعة ابن رزين له، فأزال عنه ملكه وأخذ سلطانه من سلكه فبات ابن لبون والأسى ملء الجوانج، لأدركنا سبب اختياره لهذا الوزن وتلك القافية الرائ المطلقه التي توحى بامتداد الأسى، فامرؤ القيس يالم لتخلي أصحابه عنه ولغدرهم به ويتذكر ما كان له من ملك وأنصار.

لقد كان ضياع ملك امرئ القيس وتخلي أنصاره عنه وتقلب الزمان عليه باعثاً على اختيار ذي الوزارتين لهذا القالب الذي صب فيه أساه وشجوه، فهو يمر بالتجربة نفسها الأليمة الحزينة فكلاهما مر أو يمر بالتجربة ذاتها وإن كانت القصيدة المعارضة تطول بكثير عن القصيدة المعارضة فتبلغ ستين بيتاً على حين لم تتجاوز الثانية الستة عشر بيتاً ولنا أن نتوقع اختزال الأغراض.

بناء القصيدة عند امرئ القيس:

يبدأ امرؤ القيس بتذكر الأحباب ووصف الظعن والظاعنات في خمسة أبيات ينتقل منها إلى وصف التمر والنخيل في ثمانية أبيات ذكر فيهن ألواناً عديدة من الطيب الذي كان مشهوراً في الجاهلية، ونلاحظ أن امرأ القيس لم يصبر في هذه القصيدة على تغير حبيته عليه وأنه سيبدلها بأخرى وقد يعود ذلك إلى ما هو عليه من حالة نفسية غير طبيعية، ويخرج من هذا المقطع إلى وصف السير ومشقته ووعورته في ستة أبيات يخلص منها إلى وصف ناقته القوية الحمول في ستة أبيات آخر، وقد كثر في هذين المقطعين الأخيرين ذكر أسماء الأماكن التي كان يمر بها الجاهلي أو يتشوق إليها بحكم طبيعة البيئة الجاهلية التي

فرضت على سكانها الهجرة من مكان إلى آخر، ثم يأتي المقطع الأخير الذي يقع في ثلاثين بيتاً يفخر فيه بنفسه ويذكر رحلته نحو تحقيق المجد والملك.

(عليها فتى لم تحمل الأرض مثله)

وفيهما يذكر الفرس وجسمه الضامر وسرعته وعدوه مثل الذئب وذيله الأبر ودلاله، ثم يذكر تنكر أهل بعلبك وحمص له، ثم هو يذكر عدة أسماء لحبيبات أثار ذكراهن المزن وبروقه، فذكر ابنة عفزر وأم هاشم والبسباسة وأم عمرو، ويحزن الملك الضليل على خيانة أصحابه له وتخليهم عنه وما كان له من نجد وما حققه من انتصارات في (تاذف) و(قذاران) ويتمنى أن يرى من ناصروه من قبل من حي قيس بن شمر وعمرو بن درماء، والذين امتدحهما وختم بمدحهما قصيدته.

مواطن التباين:

وقد ظهرت سمات القصيدة الجاهلية عند امرئ القيس وهو ما لا يجده في القصيدة الأندلسية، ومن هذه السمات: ذكر أسماء الأماكن بكثرة نحو: (سرو حمير - قسيس - زئمر - بر بعيص - ميسر - تاذف - جؤ - الصفا - المشعر - بيته - العمير - غضور - عبقر - الطهاء - المسطح - فملى - أوجر).

كما تكثر صنوف الطيب نحو: (البان - الألوى - الرئد - اللبنى - الكباء).

أسماء النساء وقد سبق ذكرهن.

إن القصيدة الجاهلية تعبر عن بيئتها بأسماء مواضعها التي تكثر بكثرة الرحلة والتعلق بكل مكان ينزل فيه الشاعر ويقيم لفترة ثم هي أنواع الأشجار والعطور التي كانت لها أهمية عند الإنسان الجاهلي ثم أسماء النساء اللاتي كان يفخر الشاعر بتعدددها ولا يستحي من ذكرهن.

ثم تأتي السمة الخاصة للقصيدة الجاهلية وهي الوصف الدقيق للظعن والناقة التي تحمله ولها مكان الرئاسة في حياته لما لها من أهمية قصوى بالنسبة له في حله وترحاله.

بناء القصيدة عند ابن لبون:

بالنظر في قصيدة ابن لبون نجد أنها تقصر طولاً وتختصر أغراضاً فلم ينهج نهج امرئ القيس من وصف الظعن والناقة وذكر الأماكن ووصف الفرس، إنما طلب إلى خليليه في بيت واحد الوقوف على الديار الدارسة وعرج منه إلى تذكّر أيامه وليالي أنسه ومجده الذهاب في إطار من عبق المجالس الأندلسية، وما كانت تضج به من غلمان وطرب وشراب وذلك في سبعة أبيات، وبذلك يكون ابن لبون قد اختصر المسافة تماماً وعمد إلى الغرض الرئيسي وهو التأسّي على ملكه الضائع وغدر الزمان وأهله به، وقد وقع ذلك في السبعة أبيات الثانية، فكأنه بذلك شطر القصيدة نصفين الثاني منهما مقابل للأول مما يشير إلى ما كان عليه وما صار إليه، فمن بعد الأمن والسلم غدر وقلق، ومن بعد الأنس واللهو وحشة وغم، إنه الخوف والشعور بعدم الأمان مع لمحة من الأمل في تغيير الأحوال وهذا ما أمل فيه امرؤ القيس وتمناه:

فهل أنا ماشٍ بين شرط وحيّة

وهل أنا لاقٍ حيّ قيس بن شَمْرَا

وعلى حين يحاول امرؤ القيس أن يستعيد أمجاده وأمجاد آبائه وأيامه
الخالية ويقسم على أن يعود مملّكاً كما كان، فإننا لا نلمس هذا الإصرار وتلك
العزيمة القوية لدى ابن لبون، ففي معارضته لا تشعر وأنت تقرؤه إلا بمسح من
الأسى والحزن والسندب على الحظ العاثر والدنيا المتقلبة والأيام اللواتي جُرْنَ
عليه، ولم يك عاجزاً أو مقصراً عن كل عظيم، وهو يستخدم لذلك صيغاً
تكشف عن هذا من مثل الاستفهامات التي تدل على نفس ضعيفة لم تقوى على
ما أصابها فقعدت تتحسر على الماضي وتأسف عليه دون أن تصر على
استعادته أو تقدّم أدنى جهد في سبيل استرداد ملكه الضائع، وقد عبر من خلال
المطلع الطللي عن زوال ملكه كزوال الديار فما تبقى منها سوى الطلول، فهو
ينادي خليليه ويتمنى:

خليليّ عوجاً بي على مسقط الحمى

لعل رسوم الدار لم تتغيّرا

أساليب مميزة لابن لبون:

ثم تكشف جملة من الأساليب عن هذه الشاعر المكلومة جراحاً وأنياء،
فهذه أداة الاستدراك (لكن) التي يعبر بها عن الواقع المر الذي يحياه بعد الأمن
والصفاء:

ولكنها الدنيا تخادع أهلها

تغرّ بصفو وهي تطوي تكذّرا

كما يستخدم كم الخبرية لإظهار شدة معاناته:

وكم كابدت نفسي لها من ملّة

وكم بات طرفي من أساها مسهّرا

ثم يعود إلى محادثة خليليه مما يؤكد احتياجه إلى من يبثه أحزانه ويشاركه
أتراحه:

خليلي ما بالي على صدق نيتي

أرى من زمانني ونية وتعدّرا
إنه لا يصدق ما حدث له ويحتاج إلى تغير له وعُلُهما يخبرانه أو يجيبان
على حيراته ويستخدم في سبيل بحثه عن إجابة أو تبرير لما حدث له يستخدم
القَسَم والنفي المكروور:
ووالله ما أدري لأي جريمة

تجنّى ولا عن أي ذنب تغيرا
ولم أك في كسب المكارم عاجزاً

ولا كنت في نيل أنيل مُقصراً
ونضم إلى ميزات البنية الأسلوبية في قصيدة ابن لبون كثرة استعمال
الأفعال المضارعة والتي توحى بأنه ما زال يتذكر أيامه المنصرمة وما زال يأسو
عليها:

- فأسأل عن ليل تولى بأنسنا

واندب أياماً خلت ثم أعصرا

- أعانق منه الغصن يهتز ناعماً

والشم منه البدر يطلع مقمرا

- فما شئت من هو وما شئت من دؤ

ومن مبسم يُجنّيك عذباً مؤشرا

وما شئت من عودٍ يغثّيك مفصحا

سما لك شوق بعدما كان أقصرا

إنه التشبث بالحياة، وكما عطف بعض الأفعال المضارعة، فإنه يعطف الأفعال الماضية ليعبر عن أساء وأسفه:

(كف وأقصرا - رد وأبصرا)

أو يعطف الأسماء ليعبر عن الحال الذي يصور واقعه:

(أياماً وأعصرا - رائحاً أو مبكراً - بالزمان وبالورى)

وقد يجيء الحال على أنواعه المختلفة لأن أسلوب التعبير بالحال مناسب تماماً لرغبته في تصوير حاله:

(مقمرا - وهي تطوى - بالزمان)

وهو يؤكد هذه المشاعر باستخدام صيغة إذ + الفعل الماضي:

- ليالي إذ كان الزمان مسالماً

وإذ كان غصن العيش مياس أخضرا

- وإذ كنت أسقي الراح من كف أغيد

بنا ولنبيها رائحاً أو مبكراً

لقد حشد ابن لبون كل الأساليب التي أمكنه من خلالها التعبير عن تجربته الأليمة.

وقد عبرت القصيدة عن البيئة الأندلسية وواقعها مما يفسر عدم وجود بعض عناصر قصيدة امرئ القيس مثل تعديد أسماء الأماكن وأسماء المحبوبات، فالبيئة الأندلسية بيئة استقرار وإقامة، ثم هو يبدل وصف الظعن بوصف مجالس اللهو والشراب وهو مما شاع في البيئة الأندلسية بما تمتعت به من ترف ورغد عيش.

وأعتقد أن معارضة ابن لبون جاءت أشد اختزالاً للأغراض الجاهلية، فهذا من ناحية شكل من أشكال الحداثة التي تمكنت في البيئة الشعرية الأندلسية، ومن ناحية أخرى نستطيع أن نقول إن عظم المصيبة التي حلت عليه دفعته إلى

التعبير عنها مباشرة وبصورة أسرع من الملك الضليل. على أن ابن لبون اقتفى أثر امرئ القيس في بعض الأساليب: كبنية الحوار والسرد والخبر والإنشاء بكل أنواعه إلى قسم واستدراك وحال وعطف.

أساليب مميزة لامرئ القيس:

إن امرأ القيس كانت له صيغ تفرّد بها، مثل (دع ذا):
فدع ذا وسلّ الهَمّ عنك بجسرة

ذمول إذا صام النهار وهجّرا
وامرؤ القيس دائماً ما يعمد إلى هذا التركيب إذا ما أراد الانتقال من المطلع الطللي أو الغزلي إلى غرض آخر ينسيه ويسلي عنه مثل الالتفات إلى ناقته التي كان شديد الارتباط والإعجاب بها.
وإذا كان ابن لبون حذف هذا المقطع من معارضته فإن ذلك مسوغ لعدم تمثله لهذه الصيغة.

تركيب آخر اشتهر به امرؤ القيس ولم نر له أثراً في هذه المعارضة هو:
(ألا رُبُّ يوم) و(لا مثل يوم).

حينما يتذكر أيامه مع أصحابه أو أحبابه وهوهم معاً:
- ألا رُبُّ يوم صالح قد شهدته

بثاذف ذات التل من فوق طرطرا

- ولا مثل يوم في قذاران ظلثه

كاني وأصحابي على قرْن أعفرا

وأغلب الظن أن التقصير عن حذف هذه التراكيب الجميلة يؤول إلى التقصير عن استيفاء جميع الأغراض مما أدى إلى التراجع عن بعض التراكيب والأساليب.

التطيلي يعارض عنزة^(١)

أنا كنت أوضّح حُجّة من لؤمي
جاءوا بلؤمهم وجئت بأدمعي
فوددت أنك كنت حيث ئرئني:
فتبيئي أني على ما سُمئني
ووقفت دونك للصباية وقفة
من عذلهم في صدر يوم أيوم
يا تاركي من بينه وصودوه
ثم وأدعاً فلرب ليل يئته
يرئو إلى غضبضة أجفائه
أعطيته مني كأني لم أبل
أعرضت عنه وجرّ فضل خطامه
وقنعت منه بظاهر متبسم
حتى إذا لم ألف فيه حيلة
أعطيته حدّ الحسام المتشظى
خلئت بين النائبات وبينه
عرضت له من حيث لم يحفل بها
طفقت تضجّ من التواء الدهر بي
يا هذه إن الغنى إن نلته
حظي من الدُّنيا إذا خرزته
لم لا أجود ولو بياقي منهجي

إذا عجت في أطلال دارك فاعلمي
ئنهل بين معصفر ومعندم
صال بلؤمهم غريقاً في دمي
جشمت فيك النفس كل مجشم
لو أنها بين الخطيم وزمزم
ومن الأسى في جنح ليل مظلم
ئشوان بين تضرع وتظلم
يرمي إليك بي الغرام ويرئمي
فكأنها معقودة بيلملم
وأخذت لي منه كأن لم أعلم
حتى استمر كأنه لم يخطم
ورئ به عن باطن متجهم
إن أوم يغم وإن أقل لا يفهم
عوضاً بحاشية الرداء المعلم
ورمين عن عرض فكان هو الرمي
جهلاً وخرّ للسيدين وللغم
وتقول عن عيش مضى: فكان لم
لم اغتبط أو فائني لم ألدّم
صون الصديق لها ببذل الدرهم
لا يستحق الشكر من لم يُنعم

(١) ديوان التطيلي: ١٦٨.

وعلام يلقاني العدا مُستنجداً ؟
والى متى أدغ الزمان وشائه
إن ابن عيسى قد أضاء وأظلموا
واقفتُ منه رُكن كل عزيمة
بالروضة الغناء أعلى القبة
بالكوكب الدرّي في جنح الدجى
من لي به كالشمس ريعان الضحى
أملّي من الدنيا إذا أحرزته
يسمّو إلى العلّيّا بكلّ جلاله

رأس القنيل ولا يدُ المستسلم
هيهات حتى أبلغ ابن الحضرمي
فكأنما هو غرة في أدهم
بالأعظم ابن الأعظم ابن الأعظم
الشهباء أثناء الغدير المفعم
والصارم الهندي في عين الكمي
في ساعة كالغرس غب الماتم
فعلّي أن أخمي ولي أن أحتمي
والناس من مُستسلم ومُسلم

فيطول غير مدافع، ويقول غير مُراجع، ويعول غير مُدّم
جائرة أقوى طالب، واسأله أجدى وأهيب، وامدحه أشرف ضيغم

والهيج به متأخراً ميلاده
أخذ الغلا يمينه وشماله
سمح، ولا صوب الغمام المجتدى
فغفائه من طوله في مغم
بحر البلاغة تُرثمي جنبائه
أومى إلى صعب الكلام فراضه
فالسخر بين جنائيه ولسانيه
يا مؤسعي من برّه ووفائيه
مراك في عيني، وجودك في يدي
السبس برود مدائحي وملاءها
من كل شاردة ثدل بمقول
نور رفعت له منار بلاغي

لولا كان الفضل للمتقدم
غوث الطريد وعصمة المستعصم
ماض، ولا حد الحسام المخدم
وعدائه من صوله في مغم
بالقول يطلّق من عقال المفحم
بمقال لا عي وفطنة لا عمى
ينساب بين مصرح ومجنم
ما يسترق تضرعي وتخدمي
وهواك في قلبي، وذكرك في فمي
وانتك بين معضد ومسهّم
لو كان مضرب صارم لم يثلم
فمشت على سنن الطريق الأقوم

أَهْدَتْ إِلَيْكَ الْوُثْنِيَّ غَيْرَ مُتَمَنِّمٍ
طَلَبْتَ دُرَّكَ بَعْفُورِهَا وَبِجَهْدِهَا
فِي حَيْثُ إِنْ تَمَلَّقَ فَحَسْبُكَ حَاسِمٌ
أَصْبَحْتَ حَيْثُ ثَرَاكَ أَمْنَعُ مَعْقِلٍ
وَدَعَ الْعِدَا يَتَمَرَّسُوا بِمَمْلَكَ
يَمْنَنُهُ فَلَقَيْتُ خَيْرَ مُسَيِّمٍ
وَرَأَيْتُهُ فَرَأَيْتُ عَيْسَى وَابْنَهُ
وَعَرَفْتُ شَيْئَ شَيْئَةٍ فَقُلْتُ لِمُصَاحِبِي:

وَجَلَّتْ عَلَيْكَ السَّخَرُ غَيْرَ مُحَرَّمٍ
أَدْلَيْهَا الْقِصَاصُ عَصَاكَ وَخَسِيمٍ
أَوْ تُضْطَهُذُ فَحَسْبُكَ ابْنُ مَكْدَمٍ
فَاسْلَمْ عَلَى الْأَيَّامِ وَاسْلَمْ وَاسْلَمْ
فَسَيَسْأَلُونَ وَوَيْحُ مَنْ لَمْ يَسْأَلْ
وَرَحَلْتُ عَنْهُ فَكَانَ غَيْرَ مَذْمُومٍ
وَأَبَاهُ لَمْ أَنْكَرْ وَلَمْ أَتَوَهُمُ
قَدْ كُنْتُ أَغْرِفُ هَذِهِ مِنْ أَخْزَمِ

معلقة عنتره^(١)

هل غادر الشعراء من مَثَرْدُم
أم هل عرفت الدار بعد ثوهم
أغياك رَسْمُ الدار لم يتكلم
حتى تكلم كالأصم الأعجم
ولقد حبست بها طويلاً ناتي
يا دار عيلة بالجواء تكلمي
دار لانساة غضيف طرفها
فوقفت فيها ناتي وكأنها
وتحل عيلة بالجواء وأهلنا
حييت من طلل تقادم عهد
حلت بأرض الزائرین فأصبحت
علقثها عرضاً واقتل قومها
زعماً لعمر أبیک ليس بمزعم

(١) الديوان: ١٣.

ولقد نزلت فلا تظني غيره

كيف المزار وقد تربع أهلها

إن كنت أزمعت الفراق فلأما

ما راعني إلا حمولة أهلها

فيها اثنتان وأربعون حلوبة

إذ تستيك بذي غروب واضح

وكانما نظرت بعيني شادين

وكان فأرة تاجر بقسيمة

أو روضة أنفا تضمّن نبثها

جأدت عليها كل عين ثرة

سحاً وتسكاباً فكل عشية

منّي بمنزلة الحب المكرم

بعثرتين وأهلنا بالغيلم

زمت ركائبكم بليل مظلم

وسط الديار تسف حب الخنجم

سوداً كخافية الغراب الأسحم

عذب مقبله لليلة المطعم

رشاً من الغزلان ليس بتوأم

سبقت عوارضها إليك من الفم

غيث قليل الدمن ليس بمعلم

فتركّن كل حليقة كالذرهم

يجري عليها الماء لم يتصرم

فَتَرَى الدُّبَابَ بِهَا يَغْنَى وَخَدَهُ

غَرْدًا يَسْنُ ذِرَاعَهُ بِلِوَاعِهِ

ثَمْسِي وَتُصْبِحُ فَوْقَ ظَهْرِ حَشِيَّةِ

وَحَشِيَّتِي سَرَجٌ عَلَى عِثْلِ الشَّوَى

هَلْ تُبْلَغُنِي دَارَهَا شِدْنِيَّةِ

خَطَارَةُ غِيبِ السُّرَى مَوَارِدُ

فَكَأَنَّمَا تَطَسُّ الْإِكَامَ عَشِيَّةُ

تَأْوِي لَهُ قُلُوصُ النُّعَامِ كَمَا أَوَتْ

يُثْبَغْنَ قُلَّةَ رَأْسِهِ وَكَأَنَّهُ

صَعْلٌ يَعُودُ بِذِي الْعُشِيرَةِ بِيضُهُ

شَرِبْتَ بِمَاءِ الدَّحْرُضِينَ فَأَصْبَحْتَ

هَزْجًا كَفَعَلَ الشُّارِبِ الْمُرْتَمِ

فِعْلَ الْمَكْبُ عَلَى الزُّنَادِ الْأَجْدَمِ

وَأَبَيْتُ فَوْقَ سَرَاةٍ أَدْهَمِ مُلْجَمِ

تَهْدِي مَرَاكِلُهُ بُبُلِي الْحَزَمِ

لُعِنْتَ بِمُخْرُومِ الشُّرَابِ مُصْرَمِ

تَطَسُّ الْإِكَامَ بِذَاتِ خُفٍّ مَيْثَمِ

بِقَرِيبٍ بَيْنِ الْمُنْسِمِينَ مُصْلَمِ

جَزَقَ بِمَانِيَةٍ لِأَعْجَمِ طِمْطِمِ

خَرَجَ عَلَى نَفْسٍ لُحْنٌ غَيِّمِ

كَالْعَبْدِ ذِي الْقَرَوِ الطَّوِيلِ الْأَصْلَمِ

زَوْرَاءَ تَنْفَرُ عَنْ حِيَاضِ الدَّيْلَمِ

وكأنما ينأى بجانب دنها الـ

هر نجيب كلما عطفت له

أبقى لها طول السفار مقرمداً

بركت على ماء الرذاع كأنما

وكان رباً أو كحياًلأ مقعداً

ينباع من ذفرى غضوب جسرة

إن تغد في دوني القناع فلاني

أثني على ما علمت فلاني

فإذا ظلمت فإن ظلمي باسل

ولقد شربت من المدامة بعدما

بزوجة صفراء ذات أسرة

وخشي من هزج العشي مؤوم

غضبي ألقاها باليدتين وبالفم

سنداً ومثل دعائم المتخيم

بركت على قصب أجش مهضم

حش القيان به جوانب قمقم

زيافة مثل الفنيق المخدم

طب بأخذ الفارس المستلثم

سبح مخالطتي إذا لم أظلم

مر مذاقته كطعم العلقم

ركدة الهواجر بالمشوف المعلم

قرنت بأزهر في الشمال مقدم

فإذا شربت فإني مُستهلك
وإذا صَحَوْتُ فما أقصِرُ عن ندي
وحليل غانية تركت مُجدلاً
سبقت يدائي له بعاجل طغنة
هلا سألت الخيل يا ابنة مالك
إذ لا أزال على رحالة سابع
طوراً يجرُّد للطعان وتارة
يُخبرك من شهد الواقعة أنني
ولقد ذكرتك والرُماح نواهل
فوددتُ تقبيل السيوف لأنها
ومدجج كرة الكُماة نزالة

مالي وعِرْضي وافر لم يُكَلِّم
وكما علمت شمائي وتكرمي
ثمكو فريضة كشدق الأعلم
ورشاش نافذة كلون العندم
إن كنت جاهلة بما لم تعلمي
نهدي تعاورة الكُماة مكلِّم
ياؤى إلى حصيد القسي عرمم
أغشى الوغى وأعف عند المغنم
مني وبيض الهند تقطر من دمي
لمعت كبارق ثغرك المتبسم
لا مُنعن هرباً ولا مُستسلم

جاءت له كفى بعاجل طعنة
برحيبة الفرعين يهدي جرسها
فشككت بالرمح الأصم ثيابه
فتركته جزر السباع ينشئه
ومشك سابغة هتكت فروعها
ربد يده بالقдах إذا شتا
لما رأني قد نزلت أريده
فطعنته بالرمح ثم علوته
عهدي به مد النهار كأنما
بطل كأن ثيابه في سرحه
يا شاء ما فنصر لمن حلت له

مئقف صدق الكعوب مقوم
بالليل مئفس الدباب الضرم
ليس الكريم على القنا بمحرم
يقضمن حسن بنائه والمقصم
بالسيف عن حامي الحقيقة معلّم
هناك غايات الشجار ملوم
أبدى نواجذه لغير تبسم
بمهند صافي الحديدة مخدّم
خضب اللبان ورأسه بالعظم
يخدي نعال السبت ليس بتوام
حرمت على وليئها لم تحرم

فَبَعَثْتُ جَارِيَّتِي فَقُلْتُ لَهَا اذْهَبِي

قَالَتْ: رَأَيْتُ مِنَ الْأَعَادِي غُرَّةً

وَكَأَنَّمَا التَّفَتُّ بِحَسْبٍ جَدَايَةٍ

تُبْتُ عَمْرَأً غَيْرَ شَاكِرٍ نِعْمَتِي

وَلَقَدْ حَفِظْتُ وَصَاةَ عَمِّي بِالضُّحَى

فِي حَوْمَةِ الْحَرْبِ الَّتِي لَا تَشْتَكِي

إِذْ يَتَّقُونَ بِي الْأَسِنَّةَ لَمْ أَحِمْ

وَلَقَدْ هَمَمْتُ بِغَارَةٍ فِي لَيْلَةٍ

لَمَّا رَأَيْتُ الْقَوْمَ أَقْبَلَ جَمْعُهُمْ

يَذْعُونَ عِثْرَ وَالرُّمَاحُ كَأَنَّمَا

مَا زِلْتُ أَرْمِيهِمْ بِشُعْرَةٍ لَحْرَةٍ

فَتَجَسَّسِي أَخْبَارَهَا لِي وَعَلِمَتِي

وَالشَّاءُ مُمَكِّنَةٌ لِمَنْ هُوَ مُرْتَمِي

رَشِيٍّ مِنَ الْغِزْلَانِ حُرِّ أَرْثَمِ

وَالْكَفَرُ مَحْبِئَةٌ لِنَفْسِ الْمُنْعَمِ

إِذْ تَقْلِصُ الشُّفْتَانِ عَنْ وَضَحِ الْقَمِ

غَمَرَاتِهَا الْأَبْطَالُ غَيْرَ تَعْمَمِ

عَنْهَا وَلَكِنِّي نَضَائِقُ مُقَدَّمِي

سَوْدَاءَ حَالِكَةٍ كُلُّونِ الْأَدَمِ

يَتَذَامِرُونَ كَرَرْتُ غَيْرَ مَدَمِ

أَشْطَانُ بَثْرِ فِي لِسَانِ الْأَذْهِمِ

وَلِسَانُهُ حَتَّى تُسْرِبِلَ بِالْذَّمِ

فأزور من وقع القنا بلبانه

لو كان يذري ما المحاوره اشتكى

ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها

والخيل تقشجم الغبار عوابسأ

ذل ركابي حيث شئت مشايحي

إني عداني أن أزورك فاعلمي

حالت رماح ابني بغيض دونكم

ولقد خشيت بأن أموت ولم تذر

الشائمي عرضي ولم أشتيمهما

إن بفعلنا فلقد تركت أباهما

وشكا إلى بعبرة وتحمم

ولكان لو علم الكلام مكلمي

قيل الفوارس يك عنتر أقدم

ما بين شيطرة وأجرد شيطم

لبي وأخيرة بامر مبرم

ما قد علمت ويغض ما لم تعلمي

وزوت جواني الحرب من لم يجرم

للحرب دائرة على ابني ضمضم

والساذرين إذ لقيتهما دمي

جزر السباع وكل نسر قشعم

الأعمى التُّطيلي

«اسمه أحمد بن عبد الله بن أبي هريرة، ينسب من حيث القبيلة إلى قيس، وإلى البلد فيقال التُّطيلي الإشبيلي، لأن تطيلة موطن أهله، وإشبيلية دار هجرتهم، وله كنيستان تردان في المصادر وهما أبو جعفر وأبو العباس، كان ضريراً ولذلك شهر بلقب الأعمى» وورد هذا اللقب مصغراً، أي الأعمى وهناك تطيلي أعمى آخر يعرف بابي إسحاق إبراهيم بن محمد، نشأ بقرطبة وسكن إشبيلية أيضاً، واشتهر بالشعر بعد عصر أبي جعفر التُّطيلي، وعرف بالتطيلي الأصغر تمييزاً له عن التُّطيلي الأكبر.

أما هذه النسبة «التُّطيلي» فقد ضبطها الصفدي بضم التاء ثالثة الحروف وفتح الطاء المهملة وسكون الياء آخر الحروف وبعدها لام وياء النسب ... وتقع هذه المدينة (Tudela) في جوفي وشقة بين الجوف والشرق من مدينة سرقسطة، وبينها وبين سرقسطة، سبعة عشر فرسخاً، ويطيف بجنانها نهر كالش. وليس في هذا الديوان أية إشارة إلى تطيلة، مما يجعلنا نفترض أن الشاعر لم يحمل من بلده الأصلي إلا النسبة إليه، وأنه ربما ولد في إشبيلية أو هاجر إليها وهو صغير، ولعل الفرض الثاني أقرب إلى الصواب، إذا فهمنا لفظة استوطنتها، في البيت الآتي فهماً حرفياً^(١):

فبالله استوطنتها قانعاً بها ولكنني سيف حواه قراب
ولكن العمى ترك أثره - ولا بد - في شعره، فحد لديه من مجال الوصف القائم على الرؤية، كما قلل من تغنيه بالمغامرة التي ترد على ندرة.

(١) انظر القصيدة: ٣، والإشارة في استطونها إلى إشبيلية.

وأصبح بسبب هذا الوضع منطوياً على حزن عميق حتى إن راحته الكبرى لتمثل في تأمل الموت، فهو يقبل على الرثاء، إقبال من يرى فيه ميدانه الصحيح ويطمئن إلى نوع من النظرة الزاهدة التي لا تلبث لديه طويلاً حتى تصطدم بواقع الحياة اليومية وشئوننا العاجلة.

ويزيد من شعوره بغيوم الأسى استشعاره للضياع في ميدان الحياة عامة، فهو شاعر مداح، وهو كغيره من المداحين مؤرق النفس بسبب الرزق، ويرى نفسه أداة معطلة إذا لم تستطع أن تثير الرزق من طريق الشعر وتحرك أريجيه الممدوحين.

وكان الرثاء عامة قد سلك في الأندلس قبل التطيلي ثلاثة سبل واضحة، أوضحها تلك الطريق التي تشبه التعزية العامة بذكر فضائل المرنى، والتهويل بما كان لفقده من أثر في القلوب والعيون، وبقوة تأثير المعري وطريقة العرب عامة وجدت طريقان أخريان: أولاهما الاعتبار بزوال الأمم الماضية والأفراد والمشهورين، والثانية: التفلسف في الرثاء، ولم يكثر التطيلي من الطريقة الثانية كما أنه لم ينظم في الأولى سوى قصيدة.

خذا حد ثاني عن فل وفلان لعلى أرى باق على الحدان وهي من عيون شعره، حذا فيها حذو ابن عبدون في رثاء بني الأفسس، فتحدث فيها عن فناء كليب ومهلل وحرب داحس والغبراء وهلاك ابني نويرة وغير هؤلاء، وجمع إلى ذلك كله شدة التفجع على المرنى ولم يقتصر على إثارة العبرة المستمدة من موت الماضين.

وإذا كان التطيلي لم يكثر اللجوء إلى الإشارة التاريخية والوصفية في رثائه، فإنه لم يغفل هذه الناحية في شعره عامة، بل استعان بها في كثير من قصائده، كما استعان بثقافته الأدبية في الاقتباس من الشعراء المشاركة كالمثنبي

والمعري وزهير وغيرهم وفي حل أبياتهم واستعارة تعبيراتهم، واعتمد الطريقة الأندلسية في الاتكاء على الأمثال القديمة.

ولعل العمى كان ذا أثر في قلة شعر الوصف عند التطيلي، فلم ترد له في الأوصاف العامة إلا قصيدة واحدة في وصف سحابة ممطرة، ولم يكثر من تصوير المظاهر المحسوسة إكثاره من وصف شيئين هما: السيف والرمح وهو إلى وصف الأول أميل^(١).

نقل ابن سعيد في المغرب عن النسخة الخطية لابن بسام: «له أدب بارع، ونظر في الغوامض واسع، وفهم لا يجاري وذهن لا يُباري، ونظم كالسحر الحلال، ونثر كالماء الزلال، جاء في ذلك بالنادر المعجز، في الطويل فيه والموجز، وكان في الأندلس مسرى للإحسان، ومردًا في الزمان، إلا أنه لم يطل زمانه، ولا امتد أوانه، فاعتُبط عند ما به اغتُبط»^(٢).

«توفي سنة ٥٢٥هـ»^(٣).

«وليس في ديوانه مدائح في أحد من ملوك الطوائف، فهو يمثل عصر المرابطين دون سواه، ويتحدد نشاطه الشعري بعهد علي بن يوسف بن تاشفين الذي كان أميراً للمسلمين من عام ٥٠٠ - ٥٣٧هـ. وقد ذكر الصفدي في نكت الهميان والوافي أن التطيلي توفي سنة ٥٢٥هـ، وأكثر المصادر يشير إلى أنه اعتبط -أي مات شاباً- فإذا لاءمنا بين هاتين الحقيقتين لم نستطع أن نجعل تاريخ مولده قبل عام ٤٨٥هـ»^(٤).

(١) مقدمة الديوان: أ ر ق.

(٢) المغرب في حلى المغرب: ٢ / ٤٥١.

(٣) المغرب في حلى المغرب: ٢ / ٤٥١.

(٤) مقدمة الديوان: هـ.

نبذة عن معلقة عنتره

كانت معلقة عنتره بن شداد ولا زالت تثير إعجاب الشعراء وتبهرهم بما جاءت به من البطولات ولما رسمته من ملامح الفارس العربي في صياغة السهل الممتنع وبما حوته من صور خيالية رائعة وألفاظ تفيض عذوبة وعاطفة صادقة مشبوبة.

وقد تناول هذه المعلقة بالمعارضة كثير من الشعراء، منهم الأعمى التطيلي من عصر الطوائف والمرابطين ثم حازم القرطاجني من عصر الموحدين ثم ابن زمرك من العصر الغرناطي، وسنعرض لكل عمل من هذه الأعمال بالنقد والتحليل ثم نبين مدى تأثير كل منهم بالمعلقة وأيهما كان أجود، وهل كان لوجود سابق أثر في اللاحق وكيف أفاد من ذلك.

وقبل أن نبدأ هذا العمل سنلقي الضوء على أغراض المعلقة ومحتواها. تقع معلقة عنتره في ستة وثمانين بيتاً على بحر الطويل قافية الميم المكسورة مما توحي به مع حركة الكسر من إصرار وعزم وإلحاح على تأكيد فكرة ما، كما أن الكسر يوحي بالركة في الوقت نفسه وهذا مما مال إليه مصطفى جواد في معرض الحديث عن حركات القوافي «ويلحق بموسيقى القوافي حركاتها فإن الضمة والكسرة والفتحة أحرف مضمرة إذا أشبعت رجعت إلى أصولها فلذلك يكون لها تأثير بليغ في مقتضى الحال وكل حركة منها تناسب حالاً وتستحب له على غيرها»^(١)، واستشهد بيت الخنساء^(٢):

(١) مجلة أبوللو: م ٢، ص ١١٦٠.

(٢) الخنساء: الديوان، كرم البستاني، دار صادر - بيروت: ١٠٣.

أفيقي من دموعك واستفيقي

وصبراً إن أطقت ولم تطيقي

فيقول إن «بيت الخنساء المتقدم آنفاً المكسور القاف إذا حول إلى هذه

الصورة

أفيقن من دموعك واستفيقا

وصبراً إن أطقت ولم تطيقا

يبتعد عن الرقة قليلاً لأن القاف رقيقة والفتحة لا توافق رقتها لتضخم

رنينها بعكس الكسرة، ثم إذا حُوِّل البيت إلى:

أفيقوا من أساكم واستفيقوا

وصبراً إن تطيقوا ولم تطيقوا

ابتعدت القاف من الرقة أكثر من ابتعادها عنها بالفتحة»^(١).

ثم لا يلزم مصطفى جواد بهذا فهي لا تؤخذ على كونها قاعدة «ولا يلزم من قولنا هذا أن الضمة تأتي دوماً للخشونة ولا أن الكسرة دائمة للرقة ولا أن الفتحة لما هو بين لأن الحال تختلف باختلاف الحرف، ولكن أحسن ما يقال في الضمة «إنها لا تناسب الرقة لتطابق الشفتين بصوتها وهو إلى الخشونة أميل»^(٢).

وقد جاءت المعلقة في عدة أغراض تشابكت واشتجرت لتؤدي معنى واحداً هو حق هذا الفارس في الحياة العزيزة الكريمة. استهلها عنثرة بالوقوف على أطلال عبلة.. حادثها وهي الصمءاء، وطلب منها أن تجاوبه وهي التي لا تفصح عن قول ولا تبين، ويبدو عنثرة في هذا المطلع من المعلقة رقيقاً لين

(١) مجلة أبوللو: نفس المجلد نفس الصفحة.

(٢) المرجع السابق: نفسه.

العطف تتنازع نفسه استفهامات ونداءات ودعاوات، فتكشف عن جزعه لفراق ابنة عمه عبله، واتسع لهذا الغرض اثنا عشر بيتاً من أبيات المعلقة تبعها بأحد عشر بيتاً آخر وصف فيها ركب عبله .. وعبله ظلت معه إلى نهاية المعلقة ومع تنوع أغراضها، فهي محور كينونته ووجوده فكان المعلقة نظمت لها فنراها تسيطر على خيالاته في جميع أحواله.

هذه المجزوءة من المعلقة تبعها عنتره بوصف لفرسه في بيتين ويعود إليه ثانية في نهاية المعلقة، أما ناقتة ووصفه إياها فقد نالت عنده الحظوة الكبرى فيفرد لها ثلاثة عشر بيتاً من أقوى أبيات المعلقة والتي تشير إلى مكانة الناقة في بادية العرب وموضعها من حياتهم، ينقلنا عنتره بعدها إلى الفخر بذاته، ذلك الفخر الذي تسرب إلى عديد من أغراض المعلقة.. في وصفه للحرب وذكر الأعداء وحتى غزله بعبله، ويزيد على ذاك فنراه يصف عدوه ويغالي في إظهار قوته وبطولته ليثبت لنفسه قوة أكبر وبطولة أشد، إذ إنه تغلب عليه وقهره. وقد احتلت هذه الفكرة أغلب القصيدة، وعلى مدى اثنين وأربعين بيتاً يفخر بنفسه ويصف الحرب وما قَدَم فيها من بطولات تفوق كل خيال، وما أبان عنه من حنكة وشراسة في مواجهة أعدائه أعداء قومه الذين لا يفتنون يستجدون به، فيصد عنهم الضربات ويذودهم عن الهلكات.

إن هذا المقطع هو الغرض الرئيس من المعلقة والذي يهتم به عنتره اهتماماً بالغاً فهو وسيلته إلى الشرف والسيادة وهو وسيلته إلى قلب عبله. ويختتم المعلقة على غير ما اعتاد الشاعر الجاهلي أن يختتم به قصيدته، فيذكر السبب في إثارة هذه الحروب وهو إغارة ابني ضمضم هرم وحصين أخذاً بثار أبيهما الذي قتله فيلتمس لهما العذر في توجيههما له بالسب والشتم، وحتى في هذين البيتين الأخيرين يفخر بنفسه العفيفة عن الشتم وهو يفتك بعدوه.

وكما هو ملاحظ، فإن إحساس عنتره بذاته قوي مسيطر غالب على فكره ومشاعره تماماً كإحساسه بحبه وحاجته إلى عبلة. إننا نرى عنتره صادقاً في التعبير عن نفسه بكل ما يتعاورها من أحداث مؤثرة في توجهات الحياة، إنه رجل متمسك بكل حقوقه لا يتصور أنه أعجز من أن يحصل عليها مهما كلفه هذا من تضحيات تعدُّ شرفاً للفراس البدوي؛ فلا معنى للحياة بدون آمال يسعى إلى تحقيقها فالضعف ليس طريقه والهوان والاستكانة ليسا سبيله، جميعها لا مكان لها في عقل هذا الرجل ووجدانه.

في رحاب الدراسة النصية

هيكل المعارضة:

يبدأ التطيلي معارضته بالفخر بالنفس في منازلة بينه وبين لائمية على وفائه في حبه ويتمنى لو شهدت محبوبته هذه المنازلة التي أدمته لتعلم كيف يكون الوفاء، ثم يصور حبه لها ومعاناته في هذا الحب في مقطع يعتمد على المقابلات بين ما يقدم من أجلها وما يلاقيه من هجر وصد، ثم يوجه لها بعض الحكم التي يريد بها أن تكف عن لومه له بالفقر، ومن هذا المعنى ينطلق إلى مدح ابن الحضرمي إلى نهاية المعارضة والتي جد في مدحه فلم يدع وصفاً نبيلاً محموداً إلا ونعته به.

ولعل الوضع القائم بين المجتمع الإشبيلي من صراعات ومنافسات بين طبقتي الفقهاء والشعراء ومحاولة الطبقة الثانية إثبات ذاتها كي تحقق مستوى أفضل في المجتمع، فلقد ضاع بين الركاب عديد من الشعراء وتعرضوا للفقر فعرضهم بأنياب وطحنهم بضروس؛ مما دعاهم إلى المدح والمجاهرة به وبدون استحياء كما سئى بعد قليل، نضيف إلى هذا ما كان عليه التطيلي من عمى أخره عن اللحاق بمقدمة الصفوف فشكا ما يلقاه من إهمال وتأخر مكانة، وربما كان لهذا العمى تأثير مباشر في تأخر شعره عن الوصف الذي يعتمد على الإبصار والمغامرات، التي تعد من أسباب براعة الأوصاف دقة واستكمالاً وطرافة وتشويقاً.

إن هذه المعارضة لم تتمسك بأهداب أغراض معلقة عنق، فجاءت معارضة لها وزناً وقافية وشيئاً من الصيغ نستطيع أن نحصرها في إطار الشكل دون المضمون، ولكن في الوقت نفسه هناك شعور واحد يجمع بين الشاعرين

التطيلي وعنتره؛ ولذا أستطيع أن أسبب لاختيار الأعمى التطيلي لهذه القصيدة الجاهلية على بُعد ما بينهما من فروق لكي تكون في هذا القلب هي المعبرة عن تجربة شاعرنا التطيلي وإحساساته، ذاك هو الشعور بالضيق في مجتمع ينتقص أقدار من يستحقون أن يرفعوا فوق الرقاب، ولأجل هذا يقدمون الكثير ويعانون الأكثر، ليس من وضعهم ومكانتهم الاجتماعية والشعور بالتناسي في ظل هذه الصراعات الطبقيّة فقط، إنما أيضاً هو شعور بالإخفاق في حب لا يتمتعون به ولا يهتثون.

مواطن الالتقاء:

وبداية للتعرض للقصيدتين، نلاحظ أن التطيلي يبدأ بالفخر بنفسه وتظهر من أول بيت أنا الشاعر الذي تثنى نفسه بظلم من يحيطون به فهي يبدأ بضمير المتكلم للتعظيم من شأنه:

(أنا) ثم يتبعه باستخدام اسم التفضيل لعقليته وأنه يستطيع أن يغلب عدوه بوضوح حجته (أوضح حجة) ثم يظهر ضيقه من عدم تقدير محبوبته له فيأمرها (فاعلمي) وهو أسلوب حاد شيئاً ما أن يستهل به القصيدة؛ ولكنه يفعل هذا ليؤكد لها معرفته الدقيقة بأطلالها دون توهم وهو ما يتقابل به معه عنتره الذي يقول (فلأيا عرفت الدار بعد توهم)، إن التطيلي يثبت ذلك ليؤكد أنه لم ينسها ولم تغب عن مخيلته ولذلك فقد تعرف إليها دون معاناة.

ثم يطلب منها أن تشهد بنفسها هذا النزال بينه وبين لوأمه في حبها وتراه مضرجاً في دمائه، وهو في هذا يختلف عن عنتره الذي طلب إلى عبلة أن تأخذ أخبارها عنه ممن شهدوا الحرب مرة من الخيل:

هَلَا سَأَلْتَ الْخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ

إِنْ كُنْتَ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي

وَمَرَّةً مِنَ الْفَرَسَانِ:

يُخْبِرُكَ مِنْ شَهِدِ الْوَقِيعَةِ أَنِّي

أَغْشَى الْوَغَى وَأَعْفُ عِنْدَ الْمَغْنَمِ

وَلَعَلَّ التَّطِيلِي يَدْعُو مَحَبَّتَهُ إِلَى هَذَا لَشِدَّةِ مَا عَانَاهُ مِنْ آلَامِ صُدُودِهَا
وَتَقْلِيلِهَا مِنْ شَأْنِ حُبِّهِ لَهَا.

ثُمَّ هُوَ يَصُورُ مَعَانَاةَ هَذَا الْيَوْمِ وَشِدَّتَهُ الَّذِي نَازَلَ فِيهِ لَوَامُهُ فَكَانَ يَوْمًا
أَيُّومَ طَوِيلًا فَهُوَ آخِرُ يَوْمٍ فِي الشَّهْرِ شَدِيدٍ عَلَى نَفْسِهِ تَجَشُّمٌ فِيهِ مِنْ أَجْلِهَا وَتَحْمَلُ
حَتَّى أَصْبَحَ غَرِيقًا فِي دِمَاءِ دُمُوعِهِ مِنْ أَجْلِ الْوَفَاءِ لَهَا، وَهَذَا الْمَعْنَى مَا سَبَقَهُ إِلَيْهِ
عَنْتَرَةٌ وَهُوَ الْوَفَاءُ لَهَا وَالتَّذَكُّرُ الدَّائِمُ حَتَّى فِي أَشَدِّ الْأَوْقَاتِ وَأَخْطَرِهَا:
وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَالرَّمَاحَ نَوَاهِلَ

مُنِّي وَبَيْضَ الْهِنْدِ تَقْطُرُ مِنْ دَمِي

إِنْ حَظَّ الْأَعْمَى التَّطِيلِي مِنَ النَّبْلِ وَالشَّهَامَةِ وَالْإِقْدَامِ وَصَوْنِ الصَّدِيقِ
وَالْوَفَاءِ لَهُ وَإِرْخَاصِ الْمَالِ مِنْ أَجْلِهِ حَظٌّ وَفِيرٌ أَوْفَرُ مِنْ حَظِّهِ فِي الْغَنَى.

يَا هَذِهِ إِنْ الْغَنَى إِنْ نَلْتَهُ	لَمْ أَغْتَبِطْ أَوْ فَاتَنِي لَمْ أُنْدَمِ
حَظِّي مِنَ الدُّنْيَا إِذَا أَحْرَزْتَهُ	صَوْنِ الصَّدِيقِ لَهَا يَبْذُلُ الدَّرْهَمَ
لَيْمَ لَا أَجُودَ وَلَوْ بِيَاقِي مَهْجَتِي	لَا يَسْتَحِقُّ الشُّكْرَ مَنْ لَمْ يُنْعَمِ

وَهَذِهِ مِنَ الْمَعَانِي الَّتِي تَمْسُكُ بِهَا عَنْتَرَةٌ وَفَخْرٌ:

وَإِذَا صَحَوْتُ فَمَا أَقْصُرُ عَنْ نَدَى

وَكَمَا عَلِمْتَ شِمَائِلِي وَتَكَرُّمِي

أَغْشَى الْوَغَى وَأَعْفُ عِنْدَ الْمَغْنَمِ

الشَّاتِمِي عَرْضِي وَلَمْ أَشْتَمَهُمَا

سَمَحَ خَالَطَنِي إِذَا لَمْ أَظْلِمِ

وإذا ما حاولنا استكشاف بعض ملامح البناء في هذه المعارضة ومدى تأثيرها بمعلقة عنتره، فلنبداً ببنية الخيال.

وقد أشار د. الغريب إلى أن ظروف التطيلي لم تمنعه من ترك جملة من الصور لابأس بها. فيقول: «وأحسب أن الأعمى التطيلي، قد نجح في تحقيق التكيف مع ظروفه الخاصة، وخلف لنا عدداً لابأس به من (الصور الشعرية)، وبالأخص في المجال البصري ليثبت لنا مدى قدرته على رسم هذا اللون من (الصور)»^(١).

بنية الخيال:

ولعل أهم ما يميز هذه البنية أنها موصولة من بداية القصيدة إلى نهايتها بخيط واحد، فعلى تعدد الصور إلا أنها تسير فيها جميعاً روح واحدة تنسجم مع عاطفة الشاعر فتكسبها وحدة البناء التصويري إن الأسى الذي تصطبغ به صور التطيلي وخيالاته سواء في وصف حالته في لوم اللائمين له، وفي هجر محبوبته وصدّها له، وفي فقره وعوزة، وحتى في مدحه للحضرمي الذي يكشف الشاعر عن سعيه وراء مدحه ونوال عطاياه، وغدّه المسير في سبيل ذلك، أقول إن هذا الخيط الحزين الذي غزل به صورته جميعاً فجاءت منسجمة انسجام الأرواح المتوافقة ومتصلة اتصال اللحمه والسدى، إنما نراه وقد سكب أحزانه ومعاناته في كل صورته، كل هذا يسير بالبنية التصويرية إلى الوحدة العضوية تؤازرها التراكيب والألفاظ، وفي إشارة موجزة إلى هذا الأسى الغائم على وجه التطيلي

(١) د. علي الغريب: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب - المنصورة، الطبعة الأولى،

يقول د. علي الغريب: «ولقد تبدت شخصية الأعمى التطيلي من خلال شعره،
حزينة كابية، غلب عليها اليأس، وغيم عليها الأسى والشعور بالضيق»^(١).

ولنا أن نلتقط بعض هذه الصور في أغراضها المتعددة. يقول واصفاً يوم
نازل لوأامه مدافعاً عن حبه في يوم من أطول الأيام نهاراً وأحلكه ليلاً وقد
اصطبغت دموعه بلون الدماء لشدة حرقتها وآلامها فكانت أداة دفاعه أقوى
حجة منهم وأصدق:

- جاءوا بلومهم وجئت بأدمعي

تنهلُ بين معصفر ومعندم

- من عذلهم في صدر يوم أيّوم

ومن الأسى في جُثج ليل مظلم

إن معاناته لا تقتصر على ذلك الصراع بينه وبين طبقة الفقهاء أو
الشعراء أمثاله. بل يتدخل الصراع حتى في تلك الشاعر التي من المفترض أن
تسعده في حبه، فليس ثمة ممن حوله وعلى كل مستوى إلا المناهضون له
المخالفون الموقعون به.

ثم يمتد الصراع إلى حياته الأسرية فهذه زوجته التي ملت فقره وأخذت
توجه له اللوم، فهي الأخرى تختلف معه فكراً؛ فللشاعر فلسفة أخرى في
الحظوظ:

طفقت تضج من التواء الدهر بي

وتقول عن عيش مضى فكان لم

حظي من الدنيا إذا أحرزته

صون الصديق لها يبذل الدرهم

(١) الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي: ٣٨.

ثم هو يتنازع مع الدهر ومع ما أوصله إليه من حالة فقر وحاجة:
والى متى أدع الزمان وشأنه

هيهات حتى أبلغ ابن الحضرمي
ولذا فهو يؤكد صورة المدوح الكريم المعطاء ويتكى على هذه الصفة
ضمن الصفات التي امتدحه بها:
(واسأله أجدى واهب)
(يا موسعي من برء ووفائسه

ما يسترق تضرعي وتخدمسي)

(يُمْنُهُ فَلَقِيتُ خَيْرَ مَيْمَنٍ)
(في حين إن ثَمَلْتُ فحسبك حاتم)

ولا أستطيع القول إن ثمة تأثيراً لخيالات عنتر في نص المعارضة
التطيلية سوى تلك الصورة التي صور بها محبوبته في غضها البصر عنه فكان
أجفانها عقدت بحبال إلى الجبل:

يـرـنـو إلى غضـيـضة أجفـانـه فكأنها معقودة بـيـلـمـم
وهي صورة تذكرنا بفرس عنتر الذي التفت السهام حوله كأنها الحبال
تُشد إلى البئر.

يدعون عنتر والرماح كأنها أشطان بشر في لبان الأدهم
وتلاقي الصورتين في الالتفاف حول الشيء وشده؛ كي تثقل حركته أو
تمنعها.

إن الصورة في معارضة التطيلي تسعى إلى الاكتمال فهي كلية في كثير
من المواضع، عندما يصور لوأمه، ويصور معاناته في حبه، ثم يصور ممدوحه،
لكنها في بعض المواضع لا تميل إلى الاستقصاء الذي وجدناه في معلقة عنتر فهو
لا يدع شاردة ولا واردة تخص صورة ما إلا وقد أحصاها وجمعها.

فأغلب الظن في تفسير هذا الأمر عند التطيلي، أن الرجل ينتابه شعور بالسأم من وضعه وهذا لا يدعو إلى الشعور بالاطمئنان والاستقرار إضافة إلى مأساة عماء، فمن في مثل هذا الوضع يصعب عليه الاستقصاء إنما هي إضاءات أو إلماحات.

وإذا جاءت الصورة في معلقة عنتره ممثلة للبيئة البدوية الجاهلية بكل تفصيلاتها وسماتها وأحداثها ومعتقداتها، فإن الصورة عند التطيلي تمثل ذلك تماماً في المجتمع الإشبيلي والتي وظف لأجلها جميع طاقاته الممكنة، فأبانت عن المستوى الثقافي الذي برز فيه وجه الشرق بملامحه الواضحة من اقتباس لأشعارهم أو حكمهم أو ذكر لأسماء الأقدمين منهم أو أماكنهم وأسماء جبالهم... إلخ. ومن ذلك:

(جدار الكعبة)

لو أنها بين الخطيم وزمزم

(اسم جبل)

فكانها معقودة بيلملم

(كناية عن المسألة)

عوضاً بحاشية الرداء المعلم

وتقول عن عيش مضى: فكان لم (فكان لم يكن)

وهو من صور الشاعر القديم:

كان لم يكن بين المجون إلى الصفا

أنيس ولم يسمر بمكة سامر

لولاه كان الفضل للمتقدم (وهو اعتقاد بأن الفضل للمتقدم)

انظر حاشية الديوان، ص ١٦٩.

من حيث إن تملق فحسبك حاتم

أو تضطهد فحسيك ابن مكرم

(حاتم معروف في الجاهلية بالكرم)

(ابن مكدّم: ربيعة بن مكدّم من فرسان العرب في الجاهلية)

انظر الديوان الحاشية ص ١٧١.

يممته فلقيت خير ميمم ورحلت عنه فكان غير مذمم
وهو من قول المتنبي عندما فارق سيف الدولة ولحق بكافور
الإخشيدي^(١):

فراق ومن فارقت غير مذمم وأمّ ومن يممت خير ميمم
انظر حاشية الديوان، ص ١٧٢.

ويقول التطيلي: فسيسامون وويح من لم يسام
وهو مستقى من قول زهير^(٢):

سئمت تكاليف الحياة ومن يعيش ثمانين حولاً لا أبا لك يسام
إلا أننا لا نستطيع القول إن صور التطيلي طالت أو تجاوزت ما جادت
به قريحة العبسي.

البناء اللفظي:

وعلى المستوى اللفظي، فإن التطيلي لم يقبس من ألفاظ عنتره سوى
القليل:

(فاعلمي - فوددت - وخرّ فليدين وللفم - لا يستحق الشكر من لم
ينعم - لم أتوهم - غير مذمم).

(١) ديوان المتنبي: ٤٩٣.

(٢) زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص ١٤١٣، صنع الأعلام الشتري، ت. فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية - بيروت، ط ١، ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م: ٢٥.

الأساليب بين النصين:

وقد استقى التطيلي بعض التركيبات من المعلقة وجعلها متكاً له فأكثر من استخدامها لما تحقّقه من نغمة موسيقية مؤثرة، منها:

(غير) والتي وردت في المعلقة مرتين: غير تغمغم - غير مذمّم
فأكثر من استخدامها في صورة النفي بغير مسبقة بالفعل المضارع
ومضافة إلى اسم الفاعل أو اسم المفعول نحو:

فيطول غير مُدافع

ويقول غير مُراجع

ويعول غير مُذمّم

أو يستخدمها مسبقة بالفعل الماضي ويتقدمها الجار والمجرور

أهدت إليك الوشي غير منمّم

وجلّت عليك السحر غير محرّم

ورحلت عنه فكان غير مذمّم

أو يستخدم التعبير بـ (بين) الذي ورد عند عنتره مرتين والذي يدل
على الوقوع بين أمرين:

بقريب بين المنسمين مُصلّم

ما بين شيطمه وأجرد شيطم

وقد اختاره التطيلي ليبيّن وقوعه دائماً بين أمرين فتكشف عن حال ما
يدور في نفسه من صراع أو في دفاعه عن محبوبته أو للتنوع في معرض مدحه
فتارة في بيان مدى بلاغة ممدوحه، وتارة في وصف مدحه له:

يقول التطيلي:

(تنهّل بين معصفر ومعندم
لو أنها بين الخطيم وزمزم
نشوان بين تضرّع وتظلّم
خليت بين النائبات وبينه
ينساب بين مُصرّع ومُجمجم
وافتك بين معضد ومسهّم)

كما يعتمد التطيلي فيما يعتمد من تراكيب المعلقة على بنية النفي والتي تظهر في المعلقة بصورة موفورة ومن ذلك قول عنتره:

(ليس بمزعم - لم يتصرم - لم أظلم - لا مستسلم - لم يكلم - غير تغمغم -
لم تُخرم - ليس بتوأم - لم يجرم - لم تعلمي - غير مذمم).
وقد أكثر التطيلي من استعمالها فأكبّ عليها ومنها:

(لم أعلم - لم يخطم - لا يفهم - لم أندم - لم ينعم - غير مذمم - لم يثلم -
غير محرم - لم يسأم - لم أتوهم).

ولا يخفى ما للنفي مع تنوع أدواته من أثر في التقرير على انتفاء الصفة.
كذلك من الأبنية التي استعان بها عنتره دون تكلف بنية التجانس
ومنها:

(يتكلم، تكلم - عبله، عبله - زعماً، بمزعم - أهلها، أهلنا - ذراعه
بذراعه - ظلمت، ظلمي - حرمت، تُخرم - يجيد، جداية - شيطمة، شيطم -
علمت، تعلمي - الشامي، أشتمها).

وقد تتبع التطيلي هذه البنية فوفاها حقها في معارضته فجاءت ولها من
الآثار الإيقاعية ما سيضم إلى عناصر أخرى بعد قليل، ومن ذلك:

(جاءوا، جئت - جشمت، مجشم - وقفت، وقفة - يوم، أيوم - يرمي،
يرتمي - مني منه، كاني كاني - رمي، رمى - عظيمة، الأعظم - أحمى، أحتى -
مستسلم، سلم - عصمة، المستعصم - طوله، صوله - مغنم، مغرم - فحسبك،
فحسيبك - فاسلم، واسلم - فسيسامون، يسام - خير، غير - ورأيت، فرأيت -
وعرفت، أعرف).

وإذا جاء التضاد في المعلقة بصورة عفوية نستطيع أن نقول وبإقلال
شديد بالنسبة لطول المعلقة فإن معارضة التطيلي اعتمدت المقابلة لا التضاد
لإبراز حالين أو موقفين وهو ما يتناسب مع طبيعة دوافعه واهتماماته:

- وقنعت منه بظاهر متبسم

ورى به عن باطن متجهم

- حتى إذا لم ألف فيه حيلة

إن أوم يعم وإن أقل لا يفهم

- يا هذه إن الغنى إن نلته

لم اغتبط أو فاتني لم أندم

- إن ابن عيسى قد أضاء وأظلموا

فكأنما هو غرة فسي أدهم

- أملني من الدنيا إذا أحرزته

فعلي أن أحمي ولي أن أحتمي

- فعفاته من طوله فسي مغنم

وعداته من صوله في مغرم

- فالسحر بين جنانه ولسانه

ينساب بين مصرع ومجمحم

فكما رأينا القيمة التقابلية التي أبرزت وصورت الشاعر، ما بين وفاء
محبوبته وصددها ما بين توصله وتعلقه بها وبين قسوتها عليه، ما بين أخلاقه

وشيمة وبين أذى أيامه، وكذلك ما بين ممدوحه وأعدائه، ما بين من يرضى عنهم ويعفو وبين من يغضب عليهم.

ومما يحسب للتطيلي وامتازت به معارضته .. حسن التقسيم فلقد أبدع التطيلي تنسيق تراكيبه مما أضاف إلى القصيدة رشاقة وخفة قللت آثار كثرة الجنس الذي قد يُثقل كاهلها، ومن تلك الأنساق الجميلة.. استخدام الجار والمجرور المضاف مع الظرفية الزمانية أو المكانية:

بالكوكب الدرّي في جنح الدجى

والصارم الهندي في عين الكمي

كذلك استخدام المضارع مع غير المضاف إليها اسم الفاعل أو المفعول: فيطول غير مُدافع / ويقول غير مُراجع / ويعول غير مُذمّم كذلك تكوينه لهذا التركيب البديع المكوّن من فعل الأمر مع اسم التفضيل المضاف:

جاوره أقوى طالب / واسأله أجدى واهب / وامدحه أشرف ضيغم

كذلك الجمل القصيرة المكونة من المصدر + الجار والمجرور:

مرآك في عيني / وجودك في يدي / وهواك في قلبي / وذكرك في فمي

حازم يعارض عنزة^(١)

بُشْرَايَ أَنْ يَمُوتَ خَيْرٌ مُيَمِّمٍ
وَوَجَدْتُ نَارَ هَدْيٍ عَلَى لَيْلِ السَّرَى
فَتَرَكْتُ خَفْضَ جَنَاحِ عَيْشٍ أَقْبَحَ
وَكَأَنِّي لِلْيَمْنِ إِذْ أَسْرَى بِهِ
حَتَّى قَدِمْتُ عَلَى مَقَامٍ عِنْدَهُ
وَلَحْتُ غُرَّةً قَائِمٌ مُتَهَلِّلٌ
جَرَّارٌ كُلَّ كَتِيبَةٍ جَرَّارَةٌ
فِي جَعْفَلٍ جَمُّ اللُّغَاتِ مُجْمَعٌ
وَعَصَابَةٌ مَهْدِيَّةٌ مُتَقَلِّدِي
مَا أَلْبَسْتُ مَدَّ زَايِلَتْ أَغْمَادُهَا
كَتَبْتُ عَلَى الْأَعْدَاءِ رِقَاً مِنْ دَمٍ
مِنْ كُلِّ سَاطِرٍ يَوْمَ بَأْسٍ أَوْ نَدَى
يَقْرَى الْكِمَاءُ ظُبَا السِّیُوفِ وَتَارَةً
مَلِكٌ أَقَامَ صَغَاً الْعُصَاةَ وَمِثْلَهُمْ
وَرَمَى الْعِدَاةَ فَقُلَّ غَرْبُ صَمِيمِهِمْ
مَا يَحْتَمِي بِالْجَيْشِ كَلَّا بَلْ بِهِ
قَدْ صَيَّرَ الدُّنْيَا اتِّصَالَ أَمَانِهَا
إِنْ الْأَمِيرُ حَمَى وَحَاطَ جَمِیُّ الْهَدَى
فَأَعَدَّ لِلْإِسْلَامِ أَنْفُسَ عُذَّةٍ
نَبِطَتْ وَلَايَةً عَهْدِهِ بِسَلِيلِهِ

وَحَطَّطْتُ رَحْلِي فِي أَعَزِّ مَخِيْمٍ
فَرَجْتُ لِعَيْنِي كُلَّ بَابٍ مَبْهَمٍ
وَسَرَيْتُ تَحْتَ جَنَاحِ لَيْلٍ أَسْحَمٍ
أَنْطَلَيْتُ صَهْوَةً أَشْقَرٍ لَا أَدْهَمٍ
بَشَّرْتُ آمَالِي بِأَسْعَدِ مَقْسَدٍ
بَسْطُو بِصَرْفِ الْحَادِثِ الْمُتَجَهِّمِ
أَذْيَالُهَا فَوْقَ الْقَنَا الْمُتَحَطِّمِ
بَيْنَ الْفَصِيحِ لِسَانِهِ وَالْأَعْجَمِ
مَنْدِيَّةٌ كَسْنَا الْبُرُوقَ الْمَضْرُمِ
بِأَكْفِهِمْ إِلَّا غَمُوداً مِنْ دَمٍ
مِنْهُمْ يَسِيلُ وَأَدْمَعٌ كَالْعِنْدَمِ
بِالْبَيْضِ بَيْنَ ثُبُلٍ وَتَبَسُّمِ
يَقْرَى الضُّيُوفَ ذَرَى السَّنَامِ الْأَكُومِ
عَنْ كُلِّ مَطْرَدٍ الْكَعُوبِ مَقُومِ
عَنْ كُلِّ مَطْرُورٍ الْغُرُوبِ مَصْمُومِ
وَبِأَسِهِ الْجَيْشُ الْعَرْمَرُمُ يَحْتَمِي
حَرَمًا بِصَارِمِهِ الْمَجِلُّ الْحَرَمِ
بِالرَّأْيِ وَالرَّأْيِ السَّيِّدِ الْمُسَبِّمِ
وَبِنَى بِنَاءٍ لَيْسَ بِالْمُتَهَذِّمِ
وَشَبِيهِهِ وَالشَّبِيلُ شَبَةُ الضَّبِغِ

(١) ديوان حازم: ١٠٤.

فغدت به تعلقو ويستعلي بها
 فالدين والدنيا معا قد بشرنا
 نضرت شبيبته ولكن عوده
 فسنوه مشبهه انابيب القنا
 باس كما ترمي السماء بشهبها
 واذا ابو يحيى تعاجل والحبيا
 ملك الى عليا ابي حفص نسي
 من آل عبد الواحد الفر اللى
 هم سكنوا نزو الخطوب ونظموا
 آثار هدى فيهم موروثه
 وعلا تواصلوا كابرأ عن كابر
 صلى الملائكة الكرام عليهم
 اولى عهد المؤمنين المرتضى
 في كل يوم انت موجب أنعم
 رعى الرعايا منك إذ ريع العدا
 هيات تعتصم الأعادي منكم
 امطرتهم مطراً كأن ربابه
 من كل لافظه بما في صدرها
 تحنو على ابنائها وثبيئهم
 ما ان تغادر إذ ترن لشكلهم
 فغدت قسي النبع مشمرة لكم
 أعشت نواظرهم بروق قواضب
 ومغيرة وجه النهار ومده

كالسيف في كف الشجاع المقدم
 منه لأنوار الهدى بمستم
 عاص على الأعداء صلب المعجم
 عدداً وعدد خلايه كالأنجم
 وندي كما تنهل هائلة السمي
 أزرت أنامله بسنوء المرزم
 أكرم بذاك المثمى والمنتمي
 جبر الكسير بهم ويسر المقدم
 بالعدل ما لولاهم لم ينظم
 وشنائع معروفة من أخزم
 بترائهن على الزمان الأقدم
 وسقى الغمام عظام تلك الأعظم
 لإقامة الدين الحنيف القيم
 تقضى لنا بوجوب شكر المنعم
 بمنيم يقظان وموقظ نوم
 ولو ارتقوا في مثل روق الأعصم
 رجل الدبا يبدو بحقل أقم
 تمسي وتصبح للردى كالقوم
 كفعال ذي الرحمى ومن لم يرحم
 أمما ولوداً غير ثكلى أيم
 بالنصر وهو من النبات الأعقم
 يلمعن في رجل الرعود مؤزم
 ليست إذا صام النهار بصيم

يُخْرِجُنْ مِنْ خَلَلِ الْقَتَامِ عَلَيْهِمْ
وَيُطَانْ أَذْيَالُ السَّوَابِغِ مِثْلَمَا
لَمْسْتَ تَلْمِيسَانَا بِخُشْنِ بَرَاثِنِ
يَنْبِيكَ صَارْمُهُ وَتَعْلَمُ أَنَّهُ
عَاطِي الصَّفَاحِ مَدَامَةً إِيْرِيْقَهَا
فَتَرَى الذَّبَابَ بِهَا يَغْنَى فِي الطَّلَى
مَا جِئْتُ بِهَا لَجْجُ الْحَدِيدِ مَحِيْطَةً
كَمْ مَعْلَمٍ قَدْ غَادَرْتَهُ مَجْهَلًا
كَمْ ذَابَ مِنْهُمْ مِنْ فُؤَادِ جَامِدٍ
لَوْلَا جَمِيلُ الصَّفْحِ عَنْهُمْ أَصْبَحُوا
يَشْدُو لِسَانُ الْحَالِ فِي أَطْلَاهُمْ
فَجَمِيعُ مَا يَمْتَنِعُ مِنْ بَعْدِهَا
فِي كُلِّ يَوْمٍ تَنْتَحِيكَ عَقِيلَةً
وَوَفُودُ شُكْرِ لَا تَزَالُ إِلَيْكَ مِنْ
نَعْمَتِ بِكُمْ أَرْوَاحُنَا فَسَرَى بِهَا
كَمْ قَدْ قَطَعْتُ إِلَيْكُمْ مِنْ قَفْرَةٍ
وَطَوَيْتُ كُلَّ مَلَاءَةٍ نَشْرَ الْمَلَا
وَبِأَحْرِفٍ عَجَمِ النُّوَى أَعْوَادَهَا
وَرَفَعْتُ أَكْوَارِي عَلَى مَرْفُوعَةٍ
جَشَمْتُهَا تَقْطِيعَ جُوزِ مَفَازَةٍ
حَتَّى لَقَدْ سَمِعْتُ التَّهْجِدُ وَالسَّرَى
وَتَيَمَّمْتُ مِنْ مَجْدِ مَوْلَانَا أَبِي
أُمْتُ نَدَاهُ عَنْ يَقِينٍ مُحَقَّقٍ

مِنْ بَطْنِ وَادٍ أَوْ ثَنِيَا مَحْرَمٍ
عَشْرَ النَّسِيمِ بِجِلْدَةِ ابْنِ الْأَرْقَمِ
مِنْ كُلِّ نَابِي الظُّفْرِ غَيْرِ مَقْلَمٍ
هَادٍ إِلَى رَأْسِ الْكَمَى الْمَعْلَمِ
بَسْبَابِ الْكَتَانِ غَيْرِ مَقْدَمٍ
فَزَجًّا كَفَعَلَ الشَّارِبِ الْمَتْرَمِ
فَتَرَكْنِ كُلَّ حَذِيقَةٍ كَالدَّرَمِ
أَوْ مَجْهَلٍ صَيْرْتُهُ كَالْمَعْلَمِ
عِنْدَ الْعِظَاتِ وَمِنْ لَمَجِيعِ مِنْهُمْ
خَبْرًا هُنَاكَ لِمَنْجَدٍ وَلِمَتَّهِمْ
مَا قَالَ حَارِثُ جَرَاهِمِ فِي جَرَاهِمِ
مُلْقٍ لِأَمْرِكُمْ بِدَا الْمُسْتَسْلَمِ
عَذْرَاءُ مِنْ أُمِّ الْفَتْوحِ الْمُثَنِّمِ
كُلُّ النُّوَاحِي بِالنُّوَاجِي تَرْتَمِي
مِنَا الشُّحُوبُ عَلَى الْوُجُودِ السَّهْمِ
يَهْمَاءُ فِي ظُلْمَاءِ لَيْلٍ أَبْهَمِ
بِعِزْمَةٍ مِثْلِ الْحَسَامِ الْمُخْذَمِ
حَتَّى لَقَدْ ضَاهَتْ حُرُوفُ الْمَعْجَمِ
أَنْسَابُهُنَّ إِلَى الْجَدِيلِ وَشَدَقَمِ
مَا يَسْتَبِينُ عَلَيْهِ مَيْسَمِ مَنْسَمِ
مِنْ وَخَلِّهَا لَكِنَّهَا لَمْ تَسَامِ
يَحْيَى ابْنَ مَوْلَانَا أَعَزُّ مُبِيْمِ
لِرَجَائِهِ لَا عَنْ ظَنُونٍ مُرْجَمِ

زِلْتُ المَدَائِحَ والمَحمَدَ بِاسْمِهِ
أَبْكَارُ أَفْكَارٍ رَخمٍ لفظُها
أَضَحْتُ عَنِ الزُّوراءِ أَفْذَلْسُ بِهَا
تُزْرِي بِحَسَنٍ وَحُسْنٍ مَدِيحِهِ
وَتَغَادِرُ الشُّعراءَ تَنْشُدُ بَعْدَهَا
جَمَعْتُ بِدِيْعِ الحُسْنِ بَيْنَ مَرصَعٍ
لَا زَالَتِ الدُّنْيَا تُحَاطُ بِرَغِيكُمُ
وَتَبَسَّمَتْ عَنِ كُلِّ ثَغْرِ لِلْمَنَى

فَوَسَّمْتُهَا مِنْهُ بِأَحْسَنِ مِيسَمٍ
عَادَتْ لَهَا عُرُوناً عَذَارَى مُسَلِّمٍ
زُوراءَ تَنْفِرُ عَنِ حِيَاضِ الدَّيْلَمِ
فِي الحَارِثِ الجَفْنِيِّ وَابْنِ الأَيِّهِمِ
كَمْ غَادِرُ الشُّعراءِ مِنْ مَتَرْدَمٍ
وَمُصْرَعٍ وَمَقْسَمٍ وَمُسْتَهْمٍ
وَتَجَادُ مِنْكُمْ بِاللُّهْمَا وَالْأَنْعَمِ
أَيَّامُكُمْ أَبْداً لِكُلِّ مَيْمٍ

ترجمة حازم القرطاجني

وذكره المقرئ نقلاً عن السيوطي في الطبقات:

«حازم بن محمد بن حسن بن محمد بن خلف بن حازم الأنصاري القرطاجني النحوي، أبو الحسن، شيخ البلاغة والأدب.

قال أبو حيان: كان أوحّد زمانه في النظم، والنثر، والنحو، واللغة، والعروض، وعلم البيان، روى عن جماعة يقاربون الألف، وروى عنه أبو حيان وابن رشيد، وذكره في رحلته، فقال: حَبْرُ البلغاء، وبحر الأدباء، ذو اختيارات فائقة، واختراعات رائقة، لا نعلم أحداً ممن لقيناه جمع (مع علم اللسان مع جمع)، ولا أحكم من معاقد علم البيان ما أحكم، من منقول ومبتدع، وأما البلاغة فهو بحرها العذب، والمتفر ويحمل رايتها أميراً في الشرق والغرب؛ وأما حفظ لغات العرب وأشعارها وأخبارها، فهو حَمَادُ رواياتها، وَحَمَالُ أوقارها؛ يجمع إلى ذلك جودة التصنيف، وبراعة الخط؛ ويضرب بسهم في العقليات، والدراية أغلب عليه من الرواية.

صَنَّف: سراج البلغاء في البلاغة، وكتاباً في القوافي، وقصيدة في النحو على روى الميم، ذكر منها ابن هشام في المعنى أبياتاً في المسألة الزُّنْبورية، وقد ذكرناها في الطبقات الكبرى مع أبيات آخر. مولده سنة ثمان وست مئة، ومات ليلة السبت الرابع والعشرين من رمضان سنة أربع وثمانين وست مئة»^(١).

(١) أزهار الرياض: ٣ / ١٧٢.

في رحاب الدراسة النصية

هيكل القصيدة:

تقع القصيدة في أربعة وسبعين بيتاً على بحر الكامل قافية الميم المكسورة، يعارض فيها حازم معلقة عنتر بن شداد ممتدحاً الأمير (أبا يحيى) أحد أمراء الموحيدين، وبموازنة بين أغراض القصيدتين نجد حازماً قد استبعد المطلع الغزلي عن مواطن أغراضه على غير عادته. فنراه وقد ولج إلى الغرض الرئيس من القصيدة وهو التوجه بالمديح إلى الأمير أبي يحيى، فلم يبدأ بوصف رحلته إلى الأمير وما عاناه وما عانته راحلته من أجل بلوغ الممدوح، فهذا المقطع أرجأه إلى النهاية، لكنه بدأ مباشرة بوصف بشرائه ويمنه أن وصل إلى مقام ممدوحه ويشغل هذا خمسة أبيات، ثم نراه يمدح أميره ومن يحيطون به من عصابات وكتائب، ثم يعود إلى تخصيص الأمير بالمدح وحده فينعتنه بالقوة والشجاعة والسطوة والقيادة والكرم إلى غير ذلك من النعوت المناسبة للمقام، ثم هو يمدح ذريته ويفخر بنسبه ويضيف على أعمالهم وأمجادهم مسحة دينية تُصورهم في أعلى مكانة وأعز مقام، وقد امتزج مدح الأمير بمدح من حوله ومن معه، من خلال نسبه ومرباه وكان هذا في واحد وستين بيتاً، ثم ختم القصيدة بما كان يُتبع في مستهل القصائد فوصف معاناة الرحلة ومعاناة ناقته وامتد هذا الوصف ليشغل ثمانية أبيات، أردفهن بستة أبيات في الفخر بشعره وعلو شأنه في النظم علواً يفوق ما لحسان وعنتر من مكانة، ثم عاد ليمتدح الأمير في بيتين اثنين.

وإذا كان حازم قد خالف النهج المعهود للقصيدة الجاهلية والذي تعود
هو نفسه فيقف على الأطلال ويصف الرحلة وما لاقاه في سبيل الوصول إلى
المدوح كي يجزل له العطاء ويغدق، فإن حازماً في ذلك قد أتى صواباً، فالرجل
مكانته تأبى عليه أن يسلك مسلك المتمدحين فأثبت عزة نفسه وأعلى من شأن
مدوحه أكثر فهو ليس بحاجة للاستجداء.

بناء المعنى:

وبالرغم من أن حازماً اختار لمدحته قالب المعلقة العنترية إلا أن شعوره
بالقومية الأندلسية أبى عليه الاعتراف بالأفضلية لشعراء المشرق، فها هو شعره
يذهب بشعر حسان وأما ديجمه وتخضع لها أبكار صريع الغواني فنظمه لم يترك
لشاعر ما يبدعه:

أبكار أفكار رخم لفظها

عادت لها عوناً عذارى مُسلم

تزرى بحسان وحسن مديحه

في الحارث الجفني وابن الأيهم

هذه النعرة الأندلسية يطيح بها ما نلتقطه من قصيدته ذاتها من اقتباس
لأشطر شعراء المشرق أمثال حسان بن ثابت الذي تأثر هو الآخر بمعلقة عنتر
وله قصيدة على بحرهما وقافيتها والتي مطلعها:

لمن منزل عافٍ كان رسومه خياعل رَيط سابري مُرسَم^(١)

وإذا كان حازم يرى أن شعره يُذهب بشعر حسان فلا بد وأنه قد اضطلع
عليه ولكننا مع هذا التفاخر نراه متأثراً بصورة أو بأخرى حيث إن معلقة عنتر

(١) حسان بن ثابت: الديوان، ت. د. سيد حنفي حسنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م: ١٨٠.

وقصيدة حسان كلاهما تحملان الكثير من المعاني التي أوردها حازم في معارضته، ولنقرأ هذه الأبيات لحسان^(١):

فإن كنت لما تخبرنا فسائلي

ذوي العلم عنا كي تُنبئ فتعلمي

يخبرك عن أولاد عمرو بن عامر

خبير ومن يسأل عن الناس يعلم

وهي روح عنترية إذ يقول:

ينبيك صارمه وتعلم أنه

ولنقرأ هذين البيتين لحسان^(٢):

وما السيد الجبار حين يريدنا

بكيد على أرماحنا بمحرّم

نبيع حمى ذي العزّ حين نريده

ونحمي حمانا بالوشيج المقوم

وفي هذا المعنى يقول حازم:

قد صير الدنيا اتصال أمانها

حرّماً بصارمه المجلّ المحرم

وأرى أنه كان من الأفضل لحازم أن يكتفي بالفخر بنفسه ولا يدعو

غروره للتعدي على ما كان للسابقين من منازل شرف ورفعته هي في الوقت نفسه أصول آبائه.

(١) نفسه: ١٨٦.

(٢) نفسه: ١٨٣.

صورة الفخر ووصف الحرب:

كان عنتره البطل الأوحـد في المعركة التي أنابه فيها قومـه للدفاع عنهم، وكذا نجد حازماً يجعل من ممدوحه الأمير أبي يحيى، فهو الذي تحتمي به جيوشه وليس العكس فحازم رسم لنا هذا الممدوح في صورة الفارس الذي لا نظير له ولا منازع تماماً كما يفضل عنتره أن يرسم صورـه وملاحه البطولية، وفي حديث د. فايز الداية عن الدلالة الرمزية وتعبئها للمستوى اللغوي المختصر المركب إلى دلالة ذات قدرات خاصة تثير الانفعال والفكر في المواقف الشبيهة، فإنه يرى ضمن عدة من الشخصيات التاريخية، يرى رمز عنتره يتعدى حدود الدلالة اللغوية إلى مساحات رمزية أرحب وأوسع: «إن الحياة الأدبية حفظت مكانة عنتره الرفيعة شاعراً، وظلت أحوال الناس تستعين بملاحه وتصرفاته معيناً على اجتياز العقبات أو الحلم فالبحت عن الحرية والتغلب على القهر والظلم إنما لازمه تصور للفارس يأبى العسف وينتصر بالساعد والتأزر حتى يبلغ غايته. لذلك فإن رمز عنتره صار صاحب حضور لقيم أخلاقية وفكرية فيها ارتباط بانفعالات الإنسان وطموحه، وعلاقاته»^(١).

يقول عنتره:

- في حومة الحرب التي لا تشنكي

غمراتها الأبطال غير تغفم

إذ يثقون بي الأسنة لم أخم

عنها ولكني تضايق مقدمي

(١) د. فايز الداية: جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر - دمشق، سورية

١٤١٦هـ - ١٩٩٦م: ١٧٨

- لما رأيت القوم أقبل جمعهم

يتذامرون كررت غير مذمم

يدعون عنتر والرماح كأنها

أشطان بشر في لبان الأدهم

- ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها

قيل الفوارس ويك عنتر أقدم

ويتأثر بها حازم فيصف الأمير:

- جرّار كل كتيبة جرّارة

أذيا لها فوق القنا المتحطم

- ما يحتمي بالجيش كلا بل به

ويأسه الجيش العرمم يحتمي

والفخر بالممدوح لا يقتصر عليه فقط في معارضة حازم إنما تحظى

عشيرته بفخر ومدح مماثلين؛ وهذا سبب ما نراه من قلة أبيات الفخر بالممدوح

كفرد؛ لأن القبيلة شغلت العديد من الأبيات، فهو يستمد مجده من مجد آله

ويضيف إلى أمجادهم وعزهم ما يجعله مفخرة لهم.

إن صورة الفارس الأوحّد تراجعت في المعارضة ولنقرأ شيئاً من هذه

الخاصية عند حازم:

- وعصابة مهديّة مستقلدي

هنديّة كسنا البروق المضرم

ما ألبست مذ زابلت أغمادها

بأكفهم إلا غموداً من دم

- ملك إلى عليا أبي حفص نمي

أكرم بذاك المتتمي والمتمسي

من آل عبد الواحد الغرّ الألى

جبر الكسير بهم ويسر المعدم

إلى غيرها من الأبيات.

إن وضع المدوح هنا مختلف تماماً؛ فهو الأمير السيد الذي يفخر بنفسه
وبيته فلا حاجة للشاعر أن يخصص الفخر به وحده إنما بنسبه وبيته ومنبته
وهؤلاء هم سبيل إلى رضاه فمجده مجدهم وعزه عزهم سلالة بعضها من
بعض.

أما عنزة فحقيق به أن يفخر بذاته ويصرف كل الفخر لذلك، إن
شعوره بأنه صانع مجده وفروسيته دفعه إلى هذه الصورة من الفخر فما عاناه في
فترة طويلة من حياته وهي التي لم يعترف قومه به فيها أصُلتْ عنده شعوراً قوياً
بالاعتداد بالنفس والاعتماد عليها فلا فضل لأحد عليه فيما هو عليه من قوة
وبطولة، وهذان محورا فخره فليس له من المفاخر سواهما، إضافة إلى أن ما بعد
العصر الجاهلي أتاح مضامين أخرى للفخر مثل: حماية الدين والذود عن ذماره
وبذل الروح في سبيل نشره، ولنقرأ أمثال هذا في قصيدة حازم:

إن الأمير حمى وحاط حمى الهوى

بالرأي والرأي السديد المبرم

فاعد للإسلام أنفس عُدّة

وبنى بناءً ليس بالمتهدم

كذلك أضحى الفخر بالعدل:

هم سَكُنُوا نَزْوِ الخطوب ونظموا

بالعدل ما لولاهم لم يُنظَّم

ومن معاني مدحهم أيضاً الصفح والعفو:

لولا جميل الصفح عنهم أصبحوا

خبراً هناك لمنجد ولستهم

كذلك من إطلاقاتنا على المدح والفخر بين القصيدتين فإننا نلاحظ المستوى الدلالي للألفاظ، أن هناك لفظة اشترك فيها الشاعران واستعملها لكنها في كل قصيدة كان لها مدلول يختلف عن الآخر.

عنتره استخدم لفظة (قوم) للتعبير عن من هم حولهم من الأعداء ولم يستخدم لفظة (جيش) وذلك قد أفسره بأنه أراد التقليل من شأنهم، على حين نجد القرطاجني يستخدم لفظة (جيش) للتعبير عن الأعداء ربما ليدل على قوة دولة الممدوح وأن لها جيشاً جحفاً منظماً قوياً على رأسه الممدوح. ولا نستطيع القول إن لفظة (جيش) لم تكن معهودة في عصر عنتره؛ فقد قالت الخنساء في مدح أخيها صخر:

حُمَالُ السَّوِيَةِ مَبَاطُ أَوْدِيَةِ شَهَادَ أُنْدِيَةِ لِلجَيْشِ جَرَّارِ

وأعتقد أن عنتره لم يشأ استعمال هذه الكلمة، مع تداولها لينسب المجد والنصر لنفسه فَمَنْ حوله ليسوا أكثر من قبيلة وليس ثمة جيش وليس أعداؤه في جيش، ونحن في قصيدة حازم بصدد مدح أمير دولة كبيرة فلا بد وأن يكون لها جيش كبير بعدته وعتاده ونظامه، أما عنتره فإنه بصدد الحديث عن إغارة قبيلة على أخرى فشبه الجزيرة لم تنتظم دولة بما لها من مقومات وأنظمة ولذا أرى أن كلا من الشاعرين أجاد اختيار اللفظ المعبر عن واقعه السياسي.

ولنقرأ من النصين: يقول عنتره:

-إني حفظت وصاة عمي بالضحى

إذ تقلص الشفتان عن وضوح الفم

- لما رأيت القوم أقبل جمعهم

يتذامرون كررت غير مذمم

وفي معارضة حازم:

- جرار كل كتيسة جرارة

أذيا لها فوق القنا المتحطم

- ما يحتمي بالجيش كلا بل به

ويأسه الجيش العرمرم يحتمي

كذلك من المفاهيم بين القصيدتين في هذا الغرض مفهوم المجد. فما مدى المجد الذي فخر عنتره بتحقيقه؟ وما مدى المجد الذي امتدح به حازم الأمير أبا يحيى؟ إن المجد الذي حققه الثاني يخرج عن النطاق الشخصي أو القبلي كما هو صنيع عنتره، إنما هو مجد أمة الإسلام، ولنقرأ أبيات حازم:

- فاعد للإسلام أنفس عدة

وبنى بناء ليس بالمتهدم

- أولى عهد المؤمنين المرتضى

لإقامة الدين الحنيف القيم

- أضحت عن الزوراء أندلس بها

زوراء تنفر عن حياض الديلم

البناء التصويري:

وعلى مستوى البنية الخيالية، فإن حازماً انفرد ببعض الصور التي نستطيع القول بأنها من الصور البديعة:
أمطرتهم مطراً كأن ربابه

رجل الدُّبا يبدو بحقل أقم

والصورة هنا تبين حجم ما وقع على رؤوس أعدائه من أدوات رمى وضرب فهي لكثرتها كأنها أولاً مطر غزير من سحابة بيضاء ممتلئة ماءً، ثم إن

هذا المطر في غزارته كأنه طائفة عظيمة من الجراد تقع على حقل شديد السواد، وهو هنا أرض المعركة بما تلونت به من قتامة الغبار وانتشاره، ولا يخفى ما لهذه الأعداد من النبال والرماح والسيوف والسهام وغيرها، وما للجراد من كثرة عدد يضرب بها المثل، فالعلاقة واضحة فكلاهما يقضي على ما يقع عليه ولا يبقى منه شيئاً وفي سرعة شديدة.

ونتبع هذه الصورة بأخرى تعد من أجمل ما للقرطاجني من خيالات وهي تقوم على التقابل ونجدها مكرورة في ديوانه:

فغدت قسى النبع ثمرة لكم

بالنصر وهو من النبات الأعقم

إن هذه القسى التي أثمرت نصراً ليست من الأعواد التي تثمر فهي من شجر النبع وهذه مفارقة عجيبة، لقد تحولت في أيدي فرسانه من أعواد عقيمة لا نتاج لها إلى أدوات محققة للنصر وذلك أيضاً لصلابتها فمنابتها الجبال استمدت قوتها من ثباتها وشموخها في وجه الزمان كل هذه معان أرادها حازم واستطاع بمهارة أن يجسدها في هذه الصورة المعبرة.

وقفة أخرى عند الخيال الحازمي:

ومغيرة وجه النهار ومدّه	ليست إذا صام النهار بصيّم
يخرجون من خلل القتام عليهم	من بطن وادٍ أو ثنايا محرم
ويطأن أذيال السوابغ مثلما	عثر النسيم بجلدة ابن الأرقم

فهذه الأفراس وهؤلاء الفرسان يخرجون مع بداية النهار وعلى امتداده وحتى بعد حلول الليل فإنها تصوم ولا تنقطع عن الإغارة، وهي تخرج على أعدائها من كل مكان لا يُظن خروجهم منه، فيفاجئون أعداءهم، ويدوسونهم دون أن يشعروا بمقدمهم كما لو أن نسيماً لامس جلد الحية الناعم. أمثال هذه

الصفات التي أرادها حازم لفرسان ممدوحه صورها في ثوب طريف متقن يدل على عنايته الشديدة بتصاويره كما يدل على قدرة فائقة على تركيب الصورة، ومع هذا المستوى الفائق من الخيال المركب الذي وصلنا من خلال البراعة في استخدام اللون وتشكيله وكذلك الحركة والزمن والإحساس والمفاجأة، ومما لهذه الصورة من تفرد وتميز يحسب للقرطاجني أظهر فيه شخصيته الأندلسية الغنية غنى البيئة التي نبعت منها.

وإذا كانت هناك لمسات لتأثر حازم بصور عنتره وخيالاته التي سنعرض لها فيما بعد، فإنني كنت أتوقع تأثيراً أكثر وضوحاً فمعلقة عنتره امتازت ببعض الخيالات التي لا نستطيع ونحن في معرض الحديث عن المعارضات أن نتجاوز الإشارة إليها، فعنتره وحده صاحبها ومن يقرأ له لا بد أن يلتفت إلى أمثال هذه الصور، ولا بد أيضاً أن يجد لها أثراً في نفسه، ومن هذه الصور الفريدة قوله:

هلاً سألت الخيل يا ابنة مالك

إن كنت جاهلة بما لم تعلمي

ينجبرك من شهد الواقعة أنني

أغشى الوغى وأعف عند المغنم

ولقد ذكرتكم والرماح نواهل

منى وبيض الهند تقطر من دمي

فوددت تقبيل السيوف لأنها

لمعت كبقارق ثغرك المتبسم

إنها صورة الفارس الرومانسي وهي الصورة التي رسمها عنتره لنفسه على مدار المعلقة: فحبه أمر يصاحبه حتى في أشد الأوقات شدة وأقوى المواقف شراسة، إلا أن قلب هذا الفارس ما يفتأ ينبض بحب عيلة وإن عين هذا الفارس

لما تخايلها صورة الحبيبة فتبعث على الأمانى التي يعجب لها أي فارس في موقفه،
ويعجب لها أي قارئ يستحضر مشهد الواقعة وما تصنعه الرماح والسيوف في
أجساد الفرسان ثم يفاجئه عنتره بهذه الصورة الرومانسية الجاهلية التي لم يسبقه
إليها سابق ولم يلحقه فيها لاحق.

إن عنتره ذلك الفارس الرومانسي لا تتحدد علاقته الرومانسية بآبنة
عمه وحدها، إنما هو رومانسي مع كل من يتلاصقون معه ويكونون على
علاقات وطيدة، إنه فرسه الذي رافقه في سلمه وحربه في حله وترحاله حتى
أصبحا وكأنهما أخوان شقيقان صديقان حميمان، حبيبان متجاوبان لنختر أي
الأوصاف فالمرجو هنا تصوير ذلك الانسجام والتفاهم والتواصل الذي يصل
إلى معرفة لغة الحيوان من نظراته وصوته وحركته:

ما زلت أرميهم بثغرة لمحره ولبانه حتى تسربل بالدم
فازور من وقع القنا بلبانه وشكا إلى بعبرة ونحمحم
لو كان يدرى ما المحاورة اشتكى ولكن لو علم الكلام مكلمي

أي فارس هذا وأي شاعر الذي يتواصل مع فرسه ويعبر عنه بهذه
الدرجة، إنها ملحمة رائعة تجسد توحيد الفارس والفرس كليهما معاً، هذا
التوحيد جعل عنتره يترجم أحاسيس فرسه وهو الأعجم الذي لا يبين مقصده
لكن دموعه وحممته أفصحت عما يشتكى ويعاني، ويتحقق ذلك أيضاً من
جانب الفرس فهو طوع يد فارسه يلبي صيحاته ونداءاته ويفهمها جيداً، إن هذا
المستوى من المشاعر المتبادلة بين الاثنين لا يتأتى إلا لفارس دءوب على خوض
المعارك معتز بفرسه ملازم إياه.

هذه الصورة النادرة كنت أتوقع أن يطير بها حازم محلقاً في سماء
الفروسية التي امتدح بها الأمير أبا يحيى وكان أمامه أن ينهل من وردها.

البناء التركيبي:

لقد أذهب حازم بأبرز سمات المعلقة -الرومانسية- وصب مدحه في صورة تميل إلى الجمود الذي مبعثه الافتعال والتصنع باعد بينه وبين حرارة الإحساس، وصدق الشاعر ومما ضاعف هذا الشعور ذهابه بالمطلع الغزلي وبصورة أدق الوقوف على الأطلال، ثم تضافرت عدة من المستويات الصرفية لتحقيق الشعور بالمبالغة والتكلف لا في استعمالها إنما الإفراط في هذا الاستعمال، ومن ذلك استخدام صياغة اسم التفضيل:

(أفبح - أسحم - أشقر - أدهم - الأكوم - أنفس - اخزم - الأقدم - أقتم - الأعم - الأرقم - أبهم - الأيهم).

وليس معنى هذا أننا ننفي وجود هذه الصياغة في معلقة عنتره فلقد جاء

منها:

(الأصم - الأعجم - الأسحم - الأجدم - الأصلم - الأعلم - أرثم - الأدلم - الأدهم).

ولكن نضيف إليها صيغ الكلمات المضعفة بهذا الكم الهائل:

(مخيم - السرى - ميمم - مخيم - بشرت - متهلل - المتجهم - جرار - المتحطم - مجمع - تبسل - تبسم - مطرد - مقوم - مصمم - بالمتهدم - تنهل - السمي - سكنوا - ونظموا - القيم - نوم - الرحى - أيم - بصيم - مقلم - مقدم - صبرنه - السهم - جشمتها - التهجد - مرخم - مصرع - مقسم - مسهم).

وهذه الصياغة المضعفة لانعدامها في معلقة عنتره لكن استخدامها لها لم

ينحصر في غرض بعينه كما في المعارضة، ومن ذلك في المعلقة:

(مترد - توهم - يتكلم - جثم - المتبسم - المتثلث - تربع - مقبله - تضمن - عشية - يتصرم - حشية - تبلغنى - شدنية - مصرم - خطارة - مؤارة -

مصلّم - مخيم - مؤذم - انقاهما - السفار - أحسن - مهضم - مفدّم - أقصر -
تكرّمى - مجدلاً - مكلم - يجرّد - بمثقف - مقوم - الضرم - ملوم - هثاك - بهند -
فتحسّى - يتقون - مذمّم - فازور - مكلمى - الشانمى).

كذلك من مواطن التأثير على مستوى التراكيب النحوية ومما اشتهرت به
بني عنبرة في معلقته موضع المعارضة، استعمال الاسم المجرور بحرف الجر مضافاً،
ومن مثل ذلك في المعلقة:

(بارض الزائرين - بمنزلة المحب - بذى غروب - بعيني شادن - على عبل
الشوى - بمحروم الشراب - بذات خف - بقريب بين - بذى العشرة - بماء
الدحرضين - عن حياض الديلم - بجانب دقها - من هزج العشى - على ماء
الدرّاع - بأخذ الفارس - كطعم العلقم - بعاجل طعنة - إلى حصد القسى -
كبارق ثغرك - برحبة الفرعين - عن حامى الحقيقة - لغير تبسم - بجيد جداية -
لنفس المنعم - عن وضع الفم - في حومة الحرب - في لبان الأدهم - بثغره لمحره -
من وقع القنا - على ابني ضمضم).

ونسجل من المعارضة استخدام حازم التركيب نفسه الذي له أثر
موسيقى ينبع من ترديد التركيب وتكراره:

(في أعز مخيم - على ليل السرى - على مقام عنده - بأسعد مقدم -
بصرف الحادث - كسنا البروق - بأكفهم - من كل ساط - عن كل مطرد
الكعوب - عن كل مطرور الغروب - بصارمه - بسليله - في كف الشجاع - لأنوار
الهدى - بشهبها - بنوء المرزم إلى عليا أبي حفص - من آل عبد الواحد - بترائهن -
لإقامة الدين - في كل يوم - بوجوب شكر المنعم - في مثل روض الأعصم - من
كل لافظة - في صدرها على أبنائها - كفعال ذى الرّحمى - لشكلهم - في زجل
الرعود - من خلل القتام - من بطن واد - بجلدة ابن الأرقم - من كل نابى

الظفر- إلى رأس الكمى- بسبائب الكئان- لأمركم- من أم الفتوح- في ظلماء
ليل- من وخذها- من مجد مولانا- لرجائه- عن كل ثغر- لكل ميمم).

البناء الإيقاعي:

ومن المؤثرات الإيقاعية الاعتماد على بنية الجناس كتركيب صوتي
يؤدي دوراً فاعلاً، لكن لنا وقفة وتحفظاً بعد استعراضه، ومن ذلك:

(جناح، جناح- قدمت، قدم- جرار، جرارة- أغمادها، غموداً- تبسل،
تبسم- يقرى، يقرى- صميمهم، مصمم- بالجيش، الجيش- يحتمي، يحتمي-
حرم، محرم- حمى، حمى- فاعد، عده- شبيهه، شبه- تعلق، يستعلي- عدداً،
وعد- المنتمي، المنتمي- نظموا، ينظم- كابرأ، كابر- عظام، أعظم- موجب،
بوجوب- أنعم، المنعم- رعى، الرعايا، ريع- يقظان، موقظ- بمنيم، نوم-
ارتقوا، روق- تعصم، الأعصم- أمطرتهم، مطراً- الرحمى، يرحم- لشكلهم،
ثكلى- النهار، النهار- تعلم، المعلم- معلم، كالمعلم- مَجْهَلًا، مَجْهَل- جرهم
في جرهم- النواحي، بالنواحي- ملاء، الملا- عجم، المعجم- الرأى، الرعى-
ميسم، منسم- سثم، تسام- تيممت، ميمم- أبكار، أفكار- يحسان، وحسن-
مرصع، مصرع- مقسم، مسهم).

وكما هو ملاحظ من هذا العرض أن كثيراً من الجناس الذي ورد في
المعارضة ما هو إلا تكرار للألفاظ لا يضيف إلى المعنى شيئاً، بل نستطيع أن
نعتبره ثقلًا وعبثاً على متن المعارضة وبذلك خرج عن الاعتدال والعفوية، إن
كل تجنب يأتي به حازم ليس تكلفاً لكن تكراره بهذه الصورة المتلاحقة يشكل
ثقلًا على الأذن يترك انطباعاً بالتكلف.

وتنضم بنية التضاد إلى تلك المستويات من الأبنية التي تشارك في التشكيل الإيقاعي للمعارضة.

وقد استعان بها حازم لإظهار مكانة ممدوحه وقدرته وفضله ولنقرأ هذا في الأبيات الآتية:

- وكأني لليمن إذ أسرى به

أعطيت صهوة أشقر لا أدهم

- ولحمت غرة قائم منهل

يسطو بصرف الحادث المتجهم

- في جحفل جمّ اللغات جمع

بين الفصيح لسانه والأعجم

- من كل ساط يوم بأس أو ندى

بالبيض بين تبسّل وتبسّم

- قد صير الدنيا اتصال أمانها

حرماً بصارمه المجلّ المحرم

- ما يحتمي بالجيش كلاً بل به

ويأسه الجيش العرمم يحتمي

لقد أجاد حازم استخدام التضاد والتقابل فجاء كل في موضعه مؤثراً موظفاً أجود توظيف، كما تحقق من خلال قراءة الأبيات السابقة والتي تدور كلها في فلك أميره أبي يحيى الذي صورته حازم أميراً فارساً له من السطوة والقدرة والجرأة ما يجندل به أعداءه أعداء دولته، وتقابلها صورة ذات الأمير الجواد الكريم الهش في وجوه رعاياه.

وإذا انتقلنا إلى معلقة عنتره فإننا نراه قد يضطر إلى الإكثار من هذا الاستعمال التقابلي حيث إن ظروف الرجلين مختلفة، فعنتره لا يمدح إنما يفخر بنفسه ولم يلجأ إلى هذه الصياغة إلا عندما أراد أن يعبر عن حاله في مجيء الليل عليه ويقارن بينه وبين حال محبوبته:

تمسي وتصبح فوق ظهر حشية

وأبيت فوق سرارة أدهم ملجم

وهكذا يسرق قلبها ويعظم صورته في عينها.

وفي موضع آخر يطلب منها أن تسأل عن فروسيته وفعله بأعدائه إن لم تكن تعلم:

هلاً سألت الخيل يا ابنة مالك

إن كنت جاهلة بما لم تعلمي

ثم هو يظهر صورته فارساً عف اللسان ويفخر بأن يتصف بهذه الصفة:
الشامى عرضي ولم أشتمهما

والناذرين إذا لقيتهما دمي

نماذج أخرى للتناص:

ليس بخاف إذن مدى تأثير حازم في أساليبه بمعلقة عنتره ولجؤه إلى أساليب بعينها يستعين بها على أداء معانيه مدلاً بذلك على إعجابه بمثل هذه الأداءات التي ارتأها الأنسب لما أراد، ونستطيع أن نختتم هذه الصورة بدليل آخر يتمثل في استعارة أشطر تامة من المعلقة ليضمنها المعارضة فيتم معناه ولا يرى أفضل منها متماً:

- فترى الذباب بها يغنى في الطلى

هزجاً كفعل الشارب المترنم

ماجت بها لجج الحديد محيطة

فتركن كل حديقة كالدرهم

بيد أن حازماً نقل وصف عنتره لرائحة فم عبلة برائحة الروضة التي
عدّ صفاتها ونقلها حازم إلى وصف الحرب، فالذباب في الروضة هو تلك
الحشرة التي تطرب وترنم كالشارب الهزج، أما الذباب في معارضة حازم فهو
أسنة الرماح تعمل في الرقاب هزجة مترنمة بما تحدثه من تقتيل، والصورة عند
عنتره في قوله: «تركن كل حديقة كالدرهم» في تلألؤها عندما نزل المطر عليها،
لكن حازماً ينقل هذه الصورة إلى الحرب ولمعان السيوف في هذا زخم فترى
ساحة المعركة تلمع كالدراهم الفضية اللامعة البارقة.

وفي نقل آخر لأشطر عنتره نقراً لحازم:

أضحت عن الزوراء أندلس بها

زوراء تنفر عن حياض الديلم

وحازم يصور الأندلس وقد امتدحها بقصيدته التي باعدت بينها وبين
أعدائها؛ لما ضمنها من أمجاد أميرها وصفاته التي خلده وخلدها بها فاستعان
بوصف عنتره لناقته بأنها تشرب من ماء قبيلته لا ماء الأعداء، وفي هذا ما يدل
على اتساع سطوتهم وبسطة نفوذهم الذي يجعل الناقة ترعى وتروى على
مناحات شاسعة.

لقد جعل حازم من شعره، أداة دفاع عن الأندلس وحماية لها يجعلها
بعيدة عن نوال الأعداء ثم يستمر في الفخر بأشعاره فيقول:

وتغادر الشعراء تنشد بعدها

كم غادر الشعراء من متردّم

ولكن القرطاجني يقلب معنى عنتره بإبداله (هل) بـ (كم) وهو احتجاج على هذه الفكرة التي تبناها عنتره وهي أن الشعراء لم يبقوا معنى إلا وسبقوا إليه، لكن صاحب المعارضة يثبت غير ذلك فما زال هناك الكثير لما يُقال ولمن يقول.

يبقى لنا في ختام تناول هذه المعارضة بالبحث أن نقف عند آثار شعراء جاهليين آخرين تركوا بصماتهم على أبيات هذه المعارضة، ولنبدأ بقول حازم: ميهات تعنصم الأعادي منكم

ولو ارتقوا في مثل روق الأعصم

فإنه مأخوذ من بيت زهير^(١):
ومن هاب أسباب المنية يلقها

ولو رام أسباب السماء بسلم

ولحازم أيضاً قوله:
أمت نداء عن يقين محقق

لرجائه لا عن ظنون مرجم

وهو مستوحى من بيت زهير^(٢):
وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم

وما هو عنها بالحديث المرجم

(١) ديوان زهير: ٢٧.

(٢) نفسه: ١٨.

ولحازم أيضاً قوله:

يشدو لسان الحال في أطلالم

ما قاله حارث جرهم في جرهم

وقد ذكرهم زهير^(١):

فأقسمت بالبيت الذي طاف حوله

رجال بنوهم من قريش وجرهم

وجرهم أمة قديمة كانوا أرباب البيت قبل قريش : لعله يشير إلى قول

عمرو ابن الحارث الجرهمي:

كأن لم يكن بين الحجون إلى الصفا

أنيس ولم يسمر بمكة سامر

بل نحن كنا أهلها فأزالنا

صرف الليالي والجدود والعوثر^(٢)

ولم تك بصمة زهير الوحيدة على معارضة حازم، فلنقرأ قوله:

ونادوا بنات النبع بالنصر أئمرى

ولا تبعدينا من جنائك المعلن

ورأيت أنه مأخوذ من قول امرئ القيس^(٣):

فقلت لها سيري وأرخي زمامه

ولا تبعديني من جنائك المعلن

(١) ديوان زهير: ١٤.

(٢) ديوان حازم القرطاجني: ١٠٧.

(٣) ديوان امرئ القيس: ٣٥.

ابن زمرك يعارض عنتره^(١)

أَلَلْمَحَّةُ مِنْ بَارِقِ مُبَسِّمٍ أَرْسَلَتْهُ دَمْعاً تُضْرَجُ بِالدَّمِ
 وَلِئْفَحَةٍ تَهْفُو بِبَانَاتِ اللَّوَى يَهْفُو فِؤَادُكَ عَنْ جَوَانِحِ مُغْرَمٍ
 هِيَ عَادَةٌ عُدْرِيَّةٌ مِنْ يَوْمٍ أَنْ خَلِقَ الْهَوَى تَعْتَادُ كُلُّ مَثِيمٍ
 قَدْ كُنْتُ أَعْدِلُ ذَا الْهَوَى مِنْ قَبْلِ أَنْ أَدْرِ الْهَوَى وَالْيَوْمَ أَعْدِلُ لَوْ مَيِّ
 كَمْ زُفْرَةٌ بَيْنَ الْجَوَانِحِ مَا ارْتَقَتْ حَذَرَ الرُّقِيبِ وَمَذْمَعٍ لَمْ يَسْجُمِ
 إِنْ كَانَ وَاشِي الدَّمْعِ قَدْ كَتَمَ الْهَوَى هِيَهَاتَ وَاشِي السُّقْمِ لَمَّا يَكْتُمِ
 وَلَقَدْ أَجَدُ هَوَايَ رَسْمٌ دَارِسٌ قَدْ كَادَ يَخْفِي عَنْ خَفَى ثَوَمِ
 وَذَكَرْتُ عَهْداً فِي جِمَاهُ قَدْ انْقَضَى فَاطَلْتُ فِيهِ تَرْدَدِي وَتَلَوُمِي
 وَلَرُبَّمَا أَشْجَى فِؤَادِي عِنْدَهُ وَرَقَاءُ تُنْفُثُ شَجْوَهَا بِتَرْلَمِ
 لَا أَخْرَبُ اللَّهَ الطَّلُولَ فَطَالَمَا أَشْجَى الْفَصِيحَ بِهَا بُكَاءُ الْآبِكِ
 يَا زَاغِرَ الْأَظْعَانِ يَخْفِزُهَا السُّرَى قِفْ بِي عَلَيْهَا وَقِفْهُ الْمَتْلُومِ
 لِثَرَى دُمُوعِ الْعَاشِقِينَ بِرَسْمِهَا حُمْرُ كَعَاشِيَةِ الرُّدَاءِ الْمَعْلَمِ
 دِمْنٌ عَهْدَتْ بِهَا الشُّبْبَةُ وَالْهَوَى مَقِيّاً لَهَا وَلِعَهْدِهَا الْمُسْتَقْدَمِ
 وَكُتِبَتْ لِلشُّوقِ قَدْ جَهَّزْتُهَا أَغْزَوْ بِهَا السُّلُوكَ غَزَوْ مُصَمِّمِ
 وَرَفَعْتُ فِيهَا الْقَلْبَ بِنْدًا خَافِقًا وَارَيْتُ لِلْعُشَّاقِ فَضْلَ تَهْيِيمِ
 فَأَنَا الَّذِي شَابَ الْحَمَاسَةُ بِالْهَوَى لَكِنْ مَنْ أَهْوَى مُضَاقُ مَقْدَمِي
 فَطَعَنْتُ مِنْ قَدْ الْقَوَامِ بِأَسْمَرِ وَرُمِيتُ مِنْ غُنْجِ اللَّحَاطِ بِأَسْهَمِ
 يَا قَاتِلَ اللَّهِ الْجُفْسُونَ فَإِنَّهَا مَهْمَا رَمَتْ لَمْ تُخْطِ شَاكِلَةَ الرُّمِي
 ظَلَمْتُ قَتِيلَ الْحُبِّ ثُمَّ تَبَيَّنْتُ لِلْسُّقْمِ فِيهَا قَتْرَةُ الْمُسْتَظْلَمِ

(١) ابن زمرك: الديوان، تحقيق محمد توفيق، الطبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٧م: ٤٨٣،

وكذلك في أزهار الرياض: ٦٠ / ٢.

يا ظبية سَنَحَتِ بِأَكْنَافِ الْجَمَى
 مَا ضَرُّ إِذِ ارْسَلْتَ نَظْرَةَ فَاتِكَ
 فَرَأَيْتِ جِسْمًا قَدْ أَصِيبَ فُؤَادُهُ
 وَلَقَدْ خَشِيتُ بَأْنَ يُقَادَ بِجُرْجِهِ
 كَمْ خُضْتُ دُونَكَ مِنْ غِمَارِ مَفَازَةٍ
 وَالنَّجْمُ يَسْرِي مِنْ دُجَاهِ بِأَذْهَمِ
 وَالْبَدْرُ فِي صَفْحِ السَّمَاءِ كَأَنَّهُ
 وَالزُّهْرُ زَهْرُ وَالسَّمَاءُ حَديقَةُ
 وَاللَّيْلُ مُرَبِّدُ الْجَوَانِحِ قَدْ بَدَا
 فَكَأَنَّمَا فَلَسَ الصَّبَاحُ وَقَدْ بَدَا
 مَلِكُ أَفَاضَ عَلَى الْبَسِيطَةِ عَدْلُهُ
 هُوَ مُتَتَهَى آمَالِ كُلِّ مُوَفَّقٍ
 لَاحَتْ مَنَاقِبُهُ كَوَاكِبَ أَسْعَدٍ
 وَلَقَدْ تَرَأَى بِأَمْنِهِ وَسَمَاحَهُ
 مِثْلَ الْغَمَامِ وَقَدْ تَضَاحَكَ بِرَقُّهُ
 أَنْسَى سَمَاحَةَ حَيَاتِهِ وَكَفَاكَ فِي
 سَيْرِ السَّيْرِ السَّنِيَرَاتُ بِهَذِيهَا
 فَالْبَدْرُ دُونَكَ فِي عِلَالٍ وَإِنَارَةٍ
 وَلَكَ الْقِيَابُ الْحَمَرُ تُرْفَعُ لِلنُّدَى
 يُذَكِّي الْكِبَاءَ بِهَا كَأَن دُخَانَهُ
 وَلَكَ الْمَوَالِي السُّمُرُ تُشْرَعُ لِلْعِدَا
 وَلَكَ الْإِيَادِي الْبَيْضُ قَدْ طَوَّقَتْهَا
 شَمُّ يُقَرُّ الْحَاسِدُونَ بِفَضْلِهَا

سَقَى الْجَمَى صَوْبَ الْغَمَامِ الْمُسْجَمِ
 أَنْ لَوْ عَطَفْتَ بِنَظْرَةِ الْمُتَرَحِّمِ
 مِنْ مَقْلَتِكَ وَأَنْتِ لَمْ تَتَأَمِّي
 فَوَهَبْتُ لِحَظِّكَ مَا أَحْلَكَ مِنْ دَمِي
 لَا تُهْتَدِي فِيهَا اللَّيْثُ لِمَجْثَمِ
 رَحْبِ الْمُقْلَسِ بِالثَّرِيَا مُلْجَمِ
 مِرَاةٍ هِنْدٍ وَسَطَ لُجٍّ تَرْتَمِي
 فُتِيتُ كَمَا تُمْ جُنْحُهَا عَنْ الْحِجَمِ
 فِيهِ الصَّبَاحُ كَقُرَّةٍ فِي أَذْهَمِ
 مَرَأَى ابْنِ نَصْرِ لَاحَ لِلْمُتَوَسِّمِ
 فَالْشَّاءُ لَا تَخْشَى اعْتِدَاءَ الضَّيِّغِ
 هُوَ مَوْرِدُ الصَّادِي وَكَنْزُ الْمُغْدَمِ
 فَرَأَتْ مَلَامَحَ نَوْرِهِ عَيْنُ الْعَمَى
 فَاتَى الْجَلَالَ مِنْ الْجَمَالِ بِثَوَّامِ
 فَأَفَادَ بَيْنَ تَجْهُّمِ وَتَبَسُّمِ
 يَوْمَ اللَّقَاءِ رَيْبَةً بِنَ مَكْدَمِ
 وَتَعِيرَ عَرَفَ الرُّوضِ طِيبِ نَسَمِ
 وَالْبَحْرُ دُونَكَ فِي نَدَى وَتَكْرَمِ
 فَتَرَى الْعَمَائِمَ تَحْتَهَا كَالْأَنْجَمِ
 قَطَعَ السَّحَابَ بِجَوْهَا الْمُتَغَيِّمِ
 فَتَخَرَّ صَرْعَى لِلْيَدَيْنِ وَلِلْفَمِ
 صَيْدَ الْمُلُوكِ ذَوِي الثَّلَادِ الْأَقْدَمِ
 وَالصَّبِيحَ لَيْسَ ضَيَاؤُهُ بِمَكْنَمِ

وَرِثَ السَّمَاةَ عَنْ أَبِيهِ وَجَدَهُ
نَقَلُوا الْمَعَالِي كَابِرًا عَنْ كَابِرٍ
وَيَسْتَمُوا رُتَبَ الْعِلَاءِ بِحَقِّهَا
يَا آلَ نَصْرٍ أَنْتُمْ سُرُجُ الْهَدَى
الْفَاتِحُونَ لِكُلِّ صَغْبٍ مُقْفَلٍ
وَالْبَاسِمُونَ إِذَا الْكُمَاةَ عَوَابِسُ
أَبْنَاءِ أَنْصَارِ النَّبِيِّ وَجِزِيهِ
مَنْ عَنْهُمْ أَحَدًا وَيَذَرُ ثَلْفِيهِمْ
وَيَفْتَحُ مَكَّةَ كَمْ لَهُمْ فِي يَوْمِهِ
أَقْسَمْتُ بِالْحَرَمِ الْأَمِينِ وَمَكَّةَ
لَوْلَا مَائِرُهُمْ وَفَضْلُ عِلَائِهِمْ
مَاذَا عَسَى أَثْنِي وَقَدْ أَثْنَتْ عَلَى
يَا وَارِثَا عَنْهَا مَائِرُهَا الَّتِي
يَا فَخْرَ أُنْدَلُسٍ لَقَدْ مَدَّتْ إِلَى
أَمَّا سُعُودُكَ فِي الْوَعَى فَتَكْفُلْتُ
وَأَفَيْتَ هَذَا الثَّغَرَ وَهُوَ عَلَى شَفَى
وَرَعِيَّتُهُ بِسِيَامَةِ دَارَتِ عَلَى
كَمْ لَيْلَةٍ قَدْ بَسَتْ فِيهَا سَاهِرًا
يَا مَظْهَرَ الْأَلْطَافِ وَغَى خَفِيَّةَ
لِلَّهِ دَوْلَتُكَ الَّتِي آثَارُهَا
مَا بَعْدَ يَوْمِكَ فِي الْمَوَاسِمِ بَعْدَ مَا
وَأَفْتِكَ أَشْرَافُ الْبِلَادِ بِيَوْمِهِ
صَرَفُوا إِلَيْكَ رِكَابَهُمْ وَيَسْتَمُوا

فَالْأَكْرَمُ ابْنُ الْأَكْرَمِ ابْنُ الْأَكْرَمِ
كَالرُّمَحِ مُطَرِدِ الْكُعُوبِ مُقْوَمِ
بَابِ وَجْدٍ فِي الْخِلَافَةِ وَابْنِ
فِي كُلِّ خَطْبٍ قَدْ تُجْهِمُ مُظْلِمِ
وَالْفَارِجُونَ لِكُلِّ خَطْبٍ مُبْهِمِ
وَالْمُقَدِّمُونَ عَلَى السُّودِ الْأَعْظَمِ
وَذَوِي السُّوَابِقِ وَالْجَوَارِ الْأَعْصَمِ
أَهْلُ الْغَنَاءِ بِهَا وَأَهْلُ الْمَغْنَمِ
بِلَوَاءِ خَيْرِ الْخَلْقِ مِنْ مُتَقَدِّمِ
وَالرُّكْنِ وَالْبَيْتِ الْعَتِيقِ وَزُمَرِ
مَا كَانَ يُغْزَى الْفَضْلُ لِلْمُتَقَدِّمِ
عَلَيَانِهِمْ آيُ الْكِتَابِ الْمَحْكَمِ
قَدْ شَيْدَتْ لِلْفَخْرِ أَشْرَفَ مَعْلَمِ
عَلَيْكَ كَفَّ اللَّائِلِ الْمُسْتَعْصَمِ
بِسَلَامَةِ الْإِسْلَامِ فَاخْلُدْ وَاسْلَمْ
فَشَفَيْتَ مُغْضِلَ دَائِلِ الْمُسْتَحْكَمِ
مُخْتَطِّطُهُ دَوْرَ السُّوَارِ بِمُعْصَمِ
تُهْدِي الْأَمَانَ إِلَى الْعُيُونِ النُّوْمِ
وَمَهَبُ رِيحِ النَّصْرِ لِلْمُتَّسِمِ
سَيْرِ الرُّكَّابِ لِمَنْجِدِ أَوْ مُثْمِنِ
اتَّبَعْتَ عِيدَ الْفَطْرِ أَكْرَمَ مَوَاسِمِ
مَنْ كُلُّ نَذْبٍ لِلْعُلَا مُتَّسِمِ
مَنْ بِابِكَ الْمُنْتَابِ خَيْرَ مَوَاسِمِ

وتسبؤوا منه بدار كرامة
ودت نجوم الأفق لو مئلت به
والروض مختال بحلة سندس
ورياحه نسمت بنشر لطيفة
وأريتنا فيه عجائب جمّة
أرسلت سرعان الجياد كأنها
من كل منحيز بخطفة بارق
طرف يشك الطرف في استباته
ومسافر في الجو تحسب أنه
رام استراق السمع وهو ممتنع
رجمته من شهب النصال حواصب
ومدارة الأفلاك أعجز كنهها
يمشي الرجال بجوفها وجميعهم
ومنوع الحركات قد ركب هوا
فإذا هوى من جوه ثم استوى
يمشي على فن الرشاء كأنه
واليك من صوب العقول عقيلة
ترجو قبولك وهو أعظم منحة
طاردت فيها وصف كل غريبة
ودعوت أرباب البيان أربهم
ما ذاك إلا بعض أنعمك التي

فالكُل بين مقرب ومُنعم
لتفوز فيه برتبة المستخدم
من كل موشى الرقوم منمّم
وأقاحه نسمت بثغر مئلم
لم تجر في خلد ولم تثوهم
انراب طير في الثنوفة حوم
قد كاذ يسبق لمنحة المثوهم
فكأنه ظن بصدر مرجم
يرقى إلى أوج السماء بسلم
فأصيب من قضب العصى بأسمهم
لولا تعرضه لما لم يرجم
إبداع كل مهندس ومهندم
عن مستوى قدميه لم يتقدم
يمشي على خط به مئوهم
أبصرت طيرا حل صورة آدمي
فيه مساور ذابل أو أرقم
وقفت بسبابك وقفة المترحّم
فاسمح به خلّدت من متكرم
فنظمت شاردة الذي لم ينظم
كم غادر الشعراء من مئردم
قد علمنا كيف شكر المنعم

ترجمة ابن زمرك

«محمد بن يوسف بن محمد بن أحمد بن محمد بن يوسف بن محمد الصريحي، يكنى أبا عبد الله، ويعرف بابن زمرك من شرق الأندلس. ابن زمرك الغرناطي مولده في الرابع عشر من شوال ثلاث وثلاثين وسبعمائة»^(١).

وقد وصفه لسان الدين: «هذا الفاضل صدر من صدور طلبة الأندلس وأفراد نجبتها، مختص بقبول، هش، خلوب، عذب الفكاهة، عظيم الانطباع، شره المذاكرة، فطن بالمعارض، حاضر الجواب»^(٢).
ومن وصف شعره «وشعره مترام إلى نمط الإجادة، خفاجي النزعة، كَلِفٌ بالمعاني البديعة، والأفاظ الصقيلة، غزير المادة»^(٣).

(١) ترجمته من الإحاطة: ٢ / ٣١٤.

(٢) الإحاطة: ٢ / ٣٠١.

(٣) نفسه: ٢ / ٣٠٣.

في رحاب الدراسة النصية

وإذا علمنا أن الأعمى التطيلي من عصر الطوائف والمرابطين والذي عاش في الفترة ما بين (٤٨٥ - ٥٢٥) وله معارضة لعنترة التي سبق وتعرضنا لها في بداية هذه المجموعة، والتي تلتها معارضة حازم القرطاجني من عصر الموحدين والذي عاش في الفترة ما بين (٦٠٨ - ٦٨٤) ثم جاء ابن زمرّك من العصر الغرناطي دولة بني الأحمر والذي ولد عام ٧٣٣ وقد عارض المعلقة نفسها لعنترة، فمن المؤكد أن جميعهم تأثر بالآخر خلفاً عن سلف.

ولذا نجد ابن زمرّك يمزج بين تأثره بعنترة العبسي في معلقته وبين الأعمى التطيلي في معارضته له، فمعارضة ابن زمرّك نهلت من الأصل ومن المعارضة الأولى التي كان لها سبق المعارضة لمعلقة عنتره قبل معارضة القرطاجني، وهكذا نرى المعارضة الأخيرة ذخرت بعدد من جوانب التأثير التي أغنت القصيدة وأثرتها باعتبارها عارضة القرن السابع.

ونجد هذا الأثر متمثلاً في النسق الموسيقي والقالب الإيقاعي وتلك الصور، والتي سنسجل منها قول ابن زمرّك:

فأنا الذي شاب الحماسة بالهوى

لكنّ من أهوى مضايق مُقدّمي

وهي من قول عنتره:

إذ يثّقون بي الأسنة لم أخم

عنها ولكني تضايق مُقدّمي

وكما نلاحظ أن ابن زمرّك نقل فخر عنتره إلى وصف حبه وغزله.

كذلك قول ابن زمرك:

ولك العوايي السُّمر تُشْرَع للعدا

فتخرُ صرعى لليدين وللغم

وهي صورة مأخوذة من قول عنتره:

هرُّ لجيبٍ كلما عطفَتْ له

غضبي اتقاها باليدين وبالفم

وقد نقل فيها ابن زمرك صورة الناقة عند عنتره إلى أعداء الممدوح،

الذين ينقادون له طائعين.

كذلك بيت ابن زمرك:

نقلوا المعالي كابرأ عن كابر

كالرُمح مُطَرِدِ الكُعبِ مَقُومِ

وهي من قول عنتره:

جادت له كَفِّي بعاجل طُعْنَةٍ

بمَثْقَفِ صَدَقِ الكُعبِ مَقُومِ

ونقل ابن زمرك وصف طعنة عنتره إلى عدوه وكيف أنها نافذة كالرمح

المستقيم الصلب وقد أبدل ابن زمرك (بمَثْقَفِ) بـ (كالرمح) وهي تحمل المعنى

نفسه ويصف بهذا التعبير قوم الممدوح أنهم يتوارثون الأجداد واحداً بعد الآخر

في تصميم وجدية وقوة وسرعة كرمح عنتره حين ينفذ إلى صدر عدوه.

كذلك قول ابن زمرك:

ودعوت أرباب البيان أريهم

كم غادر الشعراء من متردِّم

وهي صورة أخذها جميع من عارضوا هذه المعلقة. ومن مظاهر تأثيره
بصور عنتره ما وصف به خيل المدوح فتأثر بوصف عنتره لخياله.
يقول ابن زمرك:

أرسلت سرعان الجياد كأنها

أسراب طير في التنوخة حُوم

من كل منحفرٍ بخطفة بارق

قد كاد يسبق لمحّة المتوهم

وهذه ركاب عنتره طائفة لأمره يحفزها فتنتلق حيث يشاء:

ذلّ ركابي حيث شئت مشايحي

لُبّي وأحفزه بأمرٍ مُبرّم

وإذا كان ابن زمرك في هذه المعارضة تمثل الرومانسية التي اتصف بها
عنتره وامتازت بها معلقته التي ندر أن نلمحها في تلك القصائد التي عارضها،
فإن هذه الرومانسية بانّت وتلونّت بها تلك المقدمة الغزلية الرائعة التي مزج فيها
عاطفته المشوقة إلى الحبيبة، وبين ولعه بالطبيعة الأندلسية الساحرة، انظر له في
قبسات تومض بالرومانسية:

- أ لللمحة من بارق متبسّم أرسلته دمعاً تضرج بالدم

- ولنفحة تهفو بيانات اللوى يهفو فؤادك عن جوانح مُغرّم

- هي عادة عذرية من يوم أن خلّق الهوى تعتاد كل متيسّم

إلى غير ذلك من الأبيات التي تنضح رومانسية ورقة شمائل.

وكما نلمح من هذا المطلع تأثراً كبيراً بمطلع البردة للإمام البوصيري في

مدح الرسول صلى الله عليه وسلم:

أَمِنْ تَذَكُّرِ جِرَانِ بَدِي سَلَمٍ

مزجت دمعاً جرى من مُقلّة بدم

وعلى الرغم من أن ابن زمرك قد عارض معلقة عنتره مباشرة، إلا أن قصيدته التي عارض بها هذه المعارضة لم تقع في أسرها بالكلية، إنما ثمة أبيات في نص ابن زمرك تناص فيها مع شعراء من أزمنة مختلفة وبيئات مختلفة على النحو التالي:

ولا نعدم في هذه المعارضة تأثر ابن زمرك بمن سبقوه إلى معارضة المعلقة ومن ذلك ما تأثر فيه ابن زمرك بالأعمى التطيلي وذلك في قول الأول:

والليل مريد الجوانح قد بدا

فيه الصباح كفرّة في أدهم

وقوله:

أنسى سماحة حاتم وكفاك في

يوم اللقاء ربيعة بن مكدّم

وقوله:

ورث السماحة عن أبيه وجده

فالأكرم ابن الأكرم ابن الأكرم

وكذا قوله:

أقسمت بالحرم الأمين ومكة

والركن والبيت العتيق وزمزم

وكذا قوله:

لترى دمسوع العاشقين برسمها

حُمْراً كحاشية الرداء المُعلم

كذلك تأثر بالتطيلي فيما أخذه عن المتنبي، يقول ابن زمرك:

صرفوا إليك ركايبهم وتيمموا

من بابك المتتاب خير ميمم

وكما هو ظاهر، فقد تأثر ابن زمرك بنظيره الأندلسي تأثراً غير قليل.
ومن تأثره بغيره من الأندلسيين لكن ليس لهم علاقة بهذه المعارضة
لمعلقة عنتره إنما استلهم بعض خيالاتهم، ومن هؤلاء ابن خروف من عصر
الموحدين وهو العصر السابق لعصره.

يقول ابن زمرك:

ومنوع الحركات قد ركب هوا

يمشي على خط به متوهم

وهذا الوصف لمحبوبته نجده في وصف ابن خروف^(١):

ومنوع الحركات يلعب بالنها

لبس المحاسن عند خلع لباسه

كذلك يتأثر من عصر الموحدين بابن سهل الإشبيلي. يقول ابن زمرك:

ما ضرر إذ أرسلت نظرة فأتك

أن لو عطفنت بنظرة المترحم

وهو مستقى من قول ابن سهل^(٢):

ما ضرر لو واسى وسلوى بزورة

خلى جرى فيها القضاء على راسي

ولا يفوتنا تأثره من شعراء الموحدين بالرصافي البلنسي إذ يقول ابن

زمرك:

يا قاتل الله الجفون فإنها

مهما رمت لم تخط شاكلة الرمي

(١) ابن سعيد: الغصون الياضة، ت. إبراهيم الإياري، دار المعارف، ١٩٧٧م: ١٤٠. وفي المغرب:

١ / ١٣٧.

(٢) ديوان ابن سهل: ٢٦٠.

ونجد صورتها في بيت الرصافي^(١):
يا قاتل الله العيون لأنها

حكمت علينا بالهوى والهون

«فابن زمرك يتجلى لنا من خلال شعره شاعراً بلاطياً بالدرجة الأولى وفي الوقت نفسه شاعراً مقلداً وهذا يعني أننا سنجد ما تعودنا عليه من معان في هذا الميدان شرقاً وغرباً فلم يبق للشاعر شيء يذكر حتى يستلفت مستمعيه إلى ما هو جديد طريف. وقد انحصرت الطرافة في ميدان واحد وهو التعبير عن هذه المعاني المتوارثة المكررة إلى إثارة السامة والملل فعبقرية الشاعر هي أن يحسن «الكيف» لا المضمون للقصيدة ولا يتوصل إلى ما يطرب السامع إلا إذا كان مسيطراً على أسرار البلاغة والبيان ماهراً في استخدام الصور والاستعارات حتى يوهم الممدوح أنه بصدد ما لم يسمع من قبل»^(٢).

إن تأثر ابن زمرك بغيره من الشعراء الأندلسيين جاء طبيعياً فابن زمرك يمثل أحد شعراء نهاية دولة الأندلس، فلا بد أن يكون قد تأثر بمن سبقوه وبخاصة شعراء عصر الموحدين، لكن ليس معنى هذا أنه لم يتأثر بغيرهم من شعراء العصور الأخرى، فهذا ابن خفاجة يترك فيه أثراً بالغاً من خلال تصاويره للطبيعة بمناظرها المبهجة الساحرة فتظهر معارضة ابن زمرك غاية في التعميق والتدبيج شأنها في ذلك شأن البيئة التي نبعت منها، ولنعرض بعض الأبيات التي تدل على ذلك:

- والروض مختال بمحلة سندس

من كل موشى الرقوم منمنم

(١) الرصافي البلنسي: الديوان، ت. د. إحسان عباس، دار الثقافة - بيروت، ١٩٦٠م: ٢٢٣.

(٢) د. حمدان حجاجي: حياة وآثار ابن زمرك شاعر الحمراء، ديوان المطبوعات - جامعة الجزائر: ٧٩.

ورياحه نسمت بنشر لطيمة

وأقاحه بسمت بثغر مثلم

- والبدر في صفح السماء كأنه

مرآة هند وسط لُجْ ترثمي

والزهر زهرٌ والسماء حديقة

فتقت كمائم جناحها عن الحجم

ولم تكن البيئة الأندلسية فقط والموروث الأدبي هما اللذان تركا أثراً في معارضة ابن زمرك، إنما أيضاً موروثه الديني المتمثل في استلهاام الصور القرآنية كقوله مصوراً مدوحه وقد أنقذ الأندلس من الهلاك والضياع:

وافيت هذا الثغر وهو على شفى

فشفيت معضل دائه المستحكم

وهو من الصور القرآنية التي تصور بعث الإسلام وقد أنقذ الناس من السقوط في مهالك الفرقة والشتات، وكان الناس كانوا على حافة السقوط في النار التي تأكلهم ولا تبقى على أحد منهم، أو هي تحرقهم فيذوقون عذابها، كذلك ذاقوا عذاب الصراعات والتناحر ﴿وكنتم على شفا حفرة من النار فأنقذكم منها﴾^(١)، وتضىء لنا صورة أخرى مشرقة استلهمها ابن زمرك من تصوير القرآن للجان الذي يحاول استراق السمع فتصيبه الشهب فيحترق، يقول ابن زمرك:

رام استراق السمع وهو مُمَنَع

فأصيب من قضب العصى بأسهم

رَجَمَتْهُ مِنْ شُهَبِ النُّصَالِ حَوَاصِبِ

لولا تعرضه لها لم يُرَحِّم

(١) سورة آل عمران، الآية: ١٠٣.

وهي صورة مستلهمة من قوله تعالى:

﴿إِلا من استرق السمع فأتبعه شهاب مبين﴾^(١).

وكان من المتبع أن يمتدح الأمير بدفاعه عن الإسلام والحفاظ على دولته

كقوله:

أما سعودك في الوغى فتكفلت

بسلامة الإسلام فاخلد واسلم

وكذلك امتداحه بأصوله العربية وأن آباءه وأجداده هم العرب الأوائل

الذين زادوا عن الإسلام في مطلع أنواره على الدنيا ومن ذلك قوله:

أبناء أنصار النبي وحزبه

وذوي السوابق والجوار الأعصم

سل عنهم أهدأ وبدراً ثلّفيهم

أهل الغناء بها وأهل المغنم

وبفتح مكة كم لهم في يومه

بلواء خير الخلق من متقدّم

أقسمت بالحرم الأمين ومكة

والركن والبيت العتيق وزمزم

لولا مآثرهم وفضل علامم

ما كان يُغزى الفضل للمتقدّم

وهكذا وعلى كثرة المعارضات التي نظمها أصحابها إعجاباً وتأثراً بمعلقة

عنتر بن شداد، فإنه لم يكن هناك معارضة أشد تأثراً وانعكاساً للثقافة المشرقية

على صفحة الشعر الأندلسي أقوى من معارضة حازم القرطاجني الذي تتبع

فيها خطى عنتره واقتفى أثره بصورة أوضح من غيرها في المعارضات الأخرى.

(١) سورة الحجر: الآية ١٨.

الأعمى التطيلي يعارض زهير بن أبي سلمى

أَرْجَمُ فِيكَ الظَّنُّ كُلُّ مُرْجَمٍ
وَعِنْدِي مِنَ الْوَدِّ الَّذِي مَا انْتَحَى لَهُ
ذَكَرْتُكَ ذَكَرَ السَّارِحِ الدَّارِ دَارَهُ
وَأَنْتَ بَنِيْتَ الْمَجْدَ بِالْبَاسِ وَالنَّدَى
إِذَا ضَلَّ طُلَّابُ الْمَكَارِمِ سُبُلَهَا
بِأَيِّ لِسَانٍ يَدْعِي مَعَكَ الْعِلَّا
ثَوَّهْمَ أَنْ الْبَدْرَ حَيْثُ سَرَى لَهُ
عَلَى رِسْلِهِ حَتَّى يُرَى بَيْنَ أَرْبَعِ
ثَلَاثُوْ دَرَى وَإِنْضَالِ دِمَّةٍ
أَبَا قَاسِمٍ خُذَهَا عِتَابَ تَذَلُّ
أَتَمَضَى اللَّيَالَى لَا تُقْضَى مَا رَبَّى
غَنِيْتُ بِمَا أُعْطِيبُ عَمَّا حُرْمَتُهُ
وَأَلْكَرْتُ مَا لَاقَيْتُ ثُمَّ عَرَفْتُهُ
وَلَمْ أَلْحِذْ بِسَالِي لَا أَنَالُهَا
وَمَا تُطَلَّبُ الْإِيَّامُ مَنِّي وَإِنَّمَا
بَعِثْتُكَ سَلَهَا كَيْفَ كُنْتُ وَقَدْ جَلْتُ
وَقَدْ وَأَبِيهَا مَيَّزَتْ حَقَّ مَيَّزَهَا
رَأَيْتُ الْغِنَى وَقَفَّأَ عَلَى كُلِّ جَاهِلٍ
أَبَا قَاسِمٍ هَاكَ الثَّنَاءُ وَإِنَّمَا
تَأَهَّبَ لِي صَرَفُ الزُّمَانِ بِزَعْمِهِ
أَعِذْ نَظْرَةً فِي صَادِقِ الْوَدِّ غَضَبِهِ

وَحَاشَاكَ لَمْ أَرْتَبْ وَلَمْ أَتَسَدَّمْ
سُئِلْتُ، وَلَا أَوْ دَى بِهِ لَوْمْ لَوْمْ
بَحِثْ هَوَاهُ مِنْ سَحِيلٍ وَمُبَرَّمٍ
وَقَدْ هَدَمُوهُ فِي لُبُوسٍ وَمَطْعَمٍ
فَأَنْتَ لَهَا أَهْدَى مِنَ الْيَدِ لِلْفَمِ
أَخَوِ الْجَهْدِ لَمْ يَكْرُمَ وَلَمْ يَتَكْرَمِ
فَأَمَّلَ يَغْلُوهُ بِأَقْصَرِ سُلْمٍ
تَصُدُّ عَنْ الْعَلِيَا بِهَا كُلُّ مُخْرَمٍ
وَهَيْبَةُ هِنْدَى وَإِقْبَالِ ضَيْغَمٍ
وَرُبَّمَا كَانَتْ عِتَابَ تَبْرُمٍ
وَلَوْ شَفَنِي هَتَّى بِهَا وَتَهْمَمِي
فَلَا أَكُنْ مُثَرِّفُ فَلَسْتُ بِمُعْدَمٍ
إِذَا كَانَ مَا لَا بَدَّ مِنْهُ فَسَلَمٍ
وَمَنْ يَتَعَلَّقُ بِالْأَبَاطِيلِ يُسَلَمِ
أَنَا الْمَشْرِفُ الْمُتَنَضِّي فِي يَدِ الْكَمَى
عَلَى الرِّزَايَا بَسِينِ يَكْرٍ وَأَيْمٍ
فَسَلَنِي عَنْهَا غَيْرَ عَيٍّ وَلَا عَمَى
فِيَا عَيْنَ ذِي الْجَهْلِ النِّعَمِ ثَمَّتَ النِّعَمِ
هُوَ الشَّوْقُ أَرْمِيهِ إِلَيْكَ وَيَرْتَمِي
لَقَدْ جُنَّ حَتَّى ظَنَّ أَنَّكَ مُسْلَمِي
يُؤَالِيكَ الْغُلَاطُ الْحَجِيجُ بِزَمَزَمِ

تَيْمَمَ حَتَّى عَايَنَ الْمَاءَ مُطْلَقًا فَهَلْ تُجْزِينَ عَنْهُ صَلَاةَ التَّيْمَمِ
أَجِدُّكَ لَمْ تُعْجِبْ لَجْدَبِ مَسَارِحِي بِحَيْثُ رَأَيْتُ الرُّوْضَ رَطْبَ التَّنْمِ
وَكَمْ نَظْفَةٍ مِنْ مَاءٍ وَجْهِي أَرَقَّتْهَا بُوْدَيَ لَوْ أَنِّي أَرَقْتُ لَهَا دَمِي
وَمَا لِمْتُ نَفْسِي يَوْمَ جَثُّكَ مَادِحًا وَلَكِنَّهُ مَنْ يَخْرِمُ اللَّهَ يُخْرِمُ
الْأَكْسِرُ قَوْسِي بَعْدَ عِلْمِي بِأَنِّي رَمَيْتُ فَمَا أَخْطَيْتُ شَاكِلَةَ الرُّمَى

معلقة زهير^(١)

أَمِنْ أَمْ أَوْفَى دِمْنَةً، لَمْ تُكَلِّمْ
 وَدَارَ، لَهَا بِالرُّقْمَتَيْنِ، كَأَنَّهَا
 بِهَا الْعَيْنُ، وَالْأَرَامُ، يَمْشِينَ خِلْفَةً
 وَقَفْتُ بِهَا، مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّةً
 أَتَانِي سُفْعاً، فِي مُعَرَّسٍ مِرْجَلٍ
 فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ، لِرَبْعِيهَا :
 تَبَصَّرْ، خَلِيلِي، هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنِ
 عَلَوْنَ بِأَنْمَاطٍ، عِتَاقٍ، وَكَلَّةٍ
 وَفِيهِنَّ مَلَهَى، لِلصُّدُوقِ، وَمَنْظَرُ
 بَكْرُنْ بُكُوراً، وَاسْتَحْرَنْ، بِسُحُورَةٍ
 جَعَلَنَ الْقَنَانُ عَنْ يَمِينِ، وَحَزْنُهُ
 ظَهَرَ مِنَ السُّوبَانِ، ثُمَّ جَزَعْنَهُ
 وَوَرَّكْنَ فِي السُّوبَانِ يَغْلُونَ مَثْنَةً
 كَأَنَّ فُتَاتَ الْعِهْنِ، فِي كُلِّ مَنْزِلٍ
 فَلَمَّا وَرَدْنَ الْمَاءَ، زُرْقًا جِمَامُهُ
 سَعَى سَاعِيَا غَيْظِ بْنِ مُرَّةٍ، بَعْدَمَا
 فَاقَسَمْتُ بِالْبَيْتِ، الَّذِي طَافَ حَوْلَهُ
 يَمِيناً، لِنِعَمِ السَّيِّدَانِ وَجِدْتُهُمَا
 تَدَارَكْتُمَا عَبَساً وَدُبِيَانِ، بَعْدَمَا
 وَقَدْ قُلْتُمَا: إِنَّ تَذْرِكَ السَّلْمَ، وَاسْعَاً

يَحْشُومَانِ الدَّرَاجَ، فَالْمُتَسَلِّمُ؟
 مَرَايِعُ وَشَمِ، فِي نَوَاشِيرِ مِعْصَمٍ
 وَأَطْلَاؤُهَا يَنْهَضْنَ، مِنْ كُلِّ مَجْثَمٍ
 فَلَأْيَا عَرَفْتُ الدَّارَ، بَعْدَ الثَّوْمِ
 وَنُؤْيَا، كَجِدْمِ الْحَوْضِ، لَمْ يَتَسَلَّمِ
 أَلَا، عِمُّ صَبَاحاً، آيَهَا الرَّبْعُ، وَاسْلَمِ
 تَحْمَلْنَ، بِالْعَلْيَاءِ، مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ؟
 وَرَادِ حَوَاشِيَهَا، مُشَاكِهَةِ الدَّمِ
 أَنْيَقُ، لِعَيْنِ النَّاطِرِ، الْمُتَوَسِّمِ
 فَهِنَّ، لِوَادِي الرُّسِّ، كَالْيَدِ لِلْقَمِ
 وَمَنْ بِالْقَنَانِ، مِنْ مُجِلٍّ، وَمُحْرَمِ
 عَلَى كُلِّ قَسِيٍّ، قَشِيبٍ، مُقَامِ
 عَلَيْهِنَّ ذَلِكَ النَّاعِمِ الْمُتَنَعِّمِ
 نُزْلَنْ بِهِ، حَبُّ الْفَنَاءِ، لَمْ يُحْطَمِ
 وَضَعْنَ عِصْيَ الْحَاضِرِ، الْمُتَخَيِّمِ
 تَبَزَّلَ مَا بَيْنَ الْعَشِيرَةِ، بِالدَّمِ
 رِجَالُ بَنُوهُ، مِنْ قُرَيْشٍ، وَجُرْهُمِ
 عَلَى كُلِّ حَالٍ، مِنْ سَجِيلٍ، وَمُبْرَمِ
 ثَقَاتُوا، وَذَقُوا بَيْنَهُمْ عِطَرَ مَنْشِمِ
 بِمَالٍ، وَمَعْرُوفٍ، مِنَ الْأَمْرِ، تُسَلِّمِ

(١) الديوان: ٩.

فَأَصْبَحْتُمَا، مِنْهَا، عَلَى خَيْرِ مَوَاطِنٍ
عَظَمَيْنِ، فِي عُلْيَا مَعَدٍّ، وَغَيْرِهَا
فَأَصْبَحَ يَجْرِي فِيهِمْ، مِنْ تِلَادِكُمْ،
تُعْفَى الْكُلُومُ، بِالْمَتْنِ، فَأَصْبَحَتْ
يُسْجَمُهَا قَوْمٌ، لِقَوْمٍ، غَرَامَةٌ
فَمَنْ مُبْلَغُ الْأَحْلَافِ، عَنِّي، رِسَالَةٌ
فَلَا تَكْتُمُنَّ اللَّهَ مَا فِي نَفْسِكُمْ
يُؤَخَّرُ، فَيُوضَعُ فِي كِتَابٍ، فَيُدْخَرُ
وَمَا الْحَرْبُ إِلَّا مَا عَلِمْتُمْ، وَذَقْتُمْ
مَتَى تُبْعَثُوهَا تُبْعَثُوهَا، ذَمِيمَةٌ
فَتَعْرُكُكُمْ عَرَكُ الرُّحَى، بِثِفَالِهَا
فَتُنْجِجُ لَكُمْ غِلْمَانُ أَشَامَ، كُلُّهُمْ
فَتُغْلِلُ، لَكُمْ، مَا لَا تَغِلُّ لِأَهْلِهَا
لَعَمْرِي، لَنِعَمَ الْحَيِّ، جَرَّ عَلَيْهِمْ
وَكَانَ طَوَى كَشْحًا، عَلَى مُسْتَكْنَةٍ
وَقَالَ: سَاقِضِي حَاجَتِي، ثُمَّ أَتَيْتِي
فَشَدُّ، وَلَمْ تُفَزِّعْ بُيُوتَ، كَثِيرَةً
لَدَى أَسَدٍ، شَاكِي السَّلَاحِ، مُقْلَدٍ
جَرِيٍّ، مَتَى يُظْلَمَ يُعَاقِبُ بِظُلْمِهِ
رَعَوْا مَا رَعَوْا، مِنْ ظِلْمَتِهِمْ، ثُمَّ أَوْرَدُوا
فَقَضُوا مَنَايَا، بَيْنَهُمْ، ثُمَّ أَصْدَرُوا
لَعَمْرُكَ، مَا جَرَّتْ عَلَيْهِمْ رِمَاحُهُمْ
وَلَا شَارَكُوا، فِي الْقَوْمِ، فِي دَمِ تَوَفَّلِ

بَعِيدَيْنِ، فِيهَا، مِنْ عُقُوقٍ وَمَائِمٍ
وَمَنْ يَسْتَيْحُ كَنْزًا، مِنَ الْمَجْدِ، يَعْظُمُ
مَغَانِمُ شَتَّى، مِنْ إِفَالِ الْمَزْنِ
يُسْجَمُهَا مَنْ لَيْسَ، فِيهَا، بِمُجْرِمٍ
وَلَمْ يُهْرَيْقُوا، بَيْنَهُمْ، مِلَّةً مِخْجَمٍ
وَذَبْيَانُ: هَلْ أَقْسَمْتُمْ كُلُّ مُقْسِمٍ؟
لِيَخْفَى، وَمَهْمَا يُكْتَمِ اللَّهُ يَعْلَمُ
لِيَوْمِ الْحِسَابِ، أَوْ يُعْجِلُ، فَيُنْقِمُ
وَمَا هُوَ، عَنْهَا، بِالْحَدِيثِ الْمَرْجَمِ
وَتَضُرُّ، إِذَا ضَرَّيْتُمُوهَا، فَتَضُرُّمُ
وَتُلْقَحُ كِشَافًا، ثُمَّ تُحْمِلُ، فَتُثْمِ
كَأَحْمَرِ عَادٍ، ثُمَّ تُرَضِّعُ، فَتَقْطِمُ
قُرَى بِالْعِرَاقِ، مِنْ قَفِيزِنٍ وَدِرْهَمٍ
بِمَا لَا يُوَاتِيهِمْ، حُصَيْنُ بْنُ ضَمَضَمٍ
فَلَا هُوَ أَبْدَاهَا، وَلَمْ يَسْجَمْجَمْ
عَدُوِّي بِالْفِ، مِنْ وَرَائِي، مُلْجَمٍ
لَدَى حَيْثُ أَلْقَتْ، رَحْلَهَا، أَمْ قَشَعَمٍ
لَهُ لِبَدٌ، أَظْفَارُهُ لَمْ تُقْلَمِ
سَرِيعًا، وَإِلَّا يُبَدَّ بِالظُّلْمِ يُظْلِمُ
غِمَارًا، تُسِيلُ بِالرُّمَاحِ، وَبِالْدَمِ
إِلَى كَلَارٍ، مُسْتَوْبِلٍ، مُتَوَخَّمٍ
دَمَ ابْنِ نَهْيِكَ، أَوْ قَتِيلِ الْمُكْلَمِ
وَلَا وَهَبِ، مِنْهُمْ، وَلَا ابْنَ الْمُخْرَمِ

فَكَلَّا أَرَاهُمْ أَصْبَحُوا يَعْقِلُونَهُمْ
 تُسَاقُّ إِلَى قُومٍ، لِقُومٍ، غَرَامَةٌ
 لِحَيٍّ، جِلَالٍ، يَعَصِمُ النَّاسُ أَمْرَهُمْ
 كِرَامٍ، فَلَا دُوَّ الْوَتْرِ يُذْرِكُ وَتَرَةً
 سَنَمْتُ تُكَالِفُ الْحَيَاةَ، وَمَنْ يَعِشُ
 رَأَيْتُ الْمَنَابِيا خَبَطَ عَشَوَاءَ، مَنْ تُصِيبُ
 وَأَعْلَمُ عِلْمَ الْيَوْمِ، وَالْأَمْسِ، قَبْلَهُ
 وَمَنْ لَا يُصَانِعُ، فِي أُمُورٍ، كَثِيرَةٍ
 وَمَنْ يَكُ ذَا فَضْلٍ، فَيُخْلَلُ، بِفَضْلِهِ
 وَمَنْ يَجْعَلِ الْمَعْرُوفَ مِنْ دُونِ عِرْضِهِ
 وَمَنْ لَا يَذُدُّ، عَنْ حَوْضِهِ، بِسِلَاحِهِ
 وَمَنْ هَابَ أَسْبَابَ الْمُنِيَّةِ يَلْقَاهَا
 وَمَنْ يَغْصِرُ أَطْرَافَ الزُّجَاجِ فَإِنَّهُ
 وَمَنْ يُوفِرُ لَا يُلْزَمُ، وَمَنْ يُفْضِرُ قَلْبُهُ
 وَمَنْ يَغْتَرِبَ بِحَسِبِ عَدُوًّا صَدِيقَهُ
 وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امْرِئٍ، مِنْ خَلِيقَةٍ،
 وَمَنْ لَا يَنْزِلُ يَسْتَحْمِلُ النَّاسُ نَفْسَهُ

عُلَالَةُ الْفَرِّ، بَعْدَ الْفَرِّ مُصْثَمٍ
 صَحِيحَاتِ مَالٍ، طَالِعَاتٍ، بِمَحْرَمٍ
 إِذَا طَلَعَتْ إِحْدَى اللَّيَالِي، بِمُعْظَمٍ
 لَدَيْهِمْ، وَلَا الْجَانِي عَلَيْهِمْ بِمُسْلَمٍ
 ثَمَانِينَ حَوْلًا، لَا أَبَالِكَ، يُسَامُ
 ثَمِثَةً، وَمَنْ تُخْطِئُ يُعْمَرُ، فَيَهْرَمُ
 وَلَكُنِّي، عَنْ عِلْمٍ مَا فِي غَدٍ، عَمِي
 يُضْرَسُ، بِأَنْسَابٍ، وَيُوطَا بِمَنْسَبٍ
 عَلَى قَوْمِهِ، يُسْتَعْنُ عَنْهُ، وَيُذَمُّ
 يَفِرَّةً، وَمَنْ لَا يَتَّقِ الشُّتْمَ يُشْتَمُ
 يُهْدَمُ، وَمَنْ لَا يَظْلِمُ النَّاسَ يُظْلَمُ
 وَلَوْ رَامَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ، بِسُلْمٍ
 يُطْبِعُ الْعَوَالِي، رُكِبَتْ كُلُّ لَهْدَمٍ
 إِلَى مُطْمَئِنِّ الْبِرِّ لَا يَسْتَجْمَعُ
 وَمَنْ لَا يُكْرِمُ نَفْسَهُ لَا يُكْرَمُ
 وَإِنْ خَالَهَا تُخْفَى، عَلَى النَّاسِ، تُعْلَمُ
 وَلَا يُغْنِيهَا، يَوْمًا مِنَ الدَّهْرِ، يُسَامُ

في رحاب الدراسة النصية

هيكل المعارضة:

بداية تقع المعارضة في ستة وعشرين بيتاً من بحر الطويل العروض والضرب مقبوضان.

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

قافية الميم المكسورة، وهذه المعارضة تحمل غرضاً واحداً هو المديح لأبي القاسم ابن حمدين يتخلله فخر الشاعر بنفسه واستعطاف الممدوح لإجزال العطاء، وقد سبق وفسرنا هذه الجزئية عند حديثنا عن معارضة التطيلي لعنزة بن شداد.

أما معلقة زهير وهي القصيدة المعارضة فقد استغرقت تسعة وخمسين بيتاً، قد تطول عن ذلك لأبيات لم تُرد في بعض النسخ، وقد تقصر لأبيات منسوبة إلى غيره من الشعراء.

على أية حال فالمعلقة تدور حول عدد من الأغراض وتسير على النهج التقليدي القديم، فقد استهلها زهير بالوقوف على الأطلال واستوقف الصاحب ووصف الظعن، ثم عمد إلى مدح السيدين هرم بن سنان والحارث بن عوف ونفر من الحرب وصور بشاعتها ثم يذكر حصين بن ضمضم الذي أبى الدخول في الصلح هو وقومه لأنهم لم يشتركوا في دماء عبس وذبيان إلا أن أمرهم - حصين وقومه - انقلب بعد ذلك إلى ما يُكره، ثم يختم زهير معلقته بأبيات من الحكمة أطنب فيها فاستوفى عديداً من العظات التي هي خلاصة خبرة ثمانين عاماً وتدور حول أحوال الإنسان وعلاقاته بالناس وتعاملاتهم وذكر بعضاً من الشيم والأخلاقيات التي ينبغي للمرء أن يتحلى بها في السلم والحرب.

وعلى هذا تكون معارضة التطيلي قد قصرت قصراً بالغاً عن القصيدة
المعارضة مما يجعل المشاكلة بينهما تقف عند الحد الخارجي من وزن وقافية
وبعض التراكيب والصور.

مواطن الاختلاف:

وإذا ما بدأنا الدراسة التحليلية للقصيدة نموذج المعارضة، فإننا لا نرى
أثراً لتلك المقدمة المعهودة وبصورة عامة فالشاعر الأندلسي الذي توجه صوب
الحداثة نحى فكرة الأطلال والأثافي والنوى جانباً فلم تعد تعنيه في قليل ولا
كثير مثلما عنت الشاعر الجاهلي، وكذا لا يخيلنا اسم محبوبته سواء الحقيقي أم
الرمزي. ولأن الغرض هو المدح فإن شاعرنا التطيلي عمد إليه مباشرة ورفض
فكرة التوهم والظنون في التعرف إلى بيت المدوح فهو قائم معمور.

أرجمُ فيك الظن كل مرْجُم

وحاشاك لم أرْتب ولم أتندم

ويقول زهير:

أَمِنْ أَمْ أَوْفَى دِمْنَةً لَمْ تُكَلِّمْ

بَحْوَمانِة الدُّرَّاج فالتثلثم

وقفت بها من بعد عشرين حِجَّة

فلأَيَّا عرفت الدار بعد توهم

وإن كان مما يسم القصيدة الأندلسية أنها لم تعتن بذكر أسماء المواضع
اعتناء الشاعر الجاهلي، فالرحلة والتنقل يبعثان على تعدد الأمكنة التي يتعلق
قلب الشاعر بها فيستحضر الذكريات ويحلو له أن يجري أسماءها على لسانه
وعلى أية حال فإني أرى أن الشاعر الأندلسي في معارضته للشعر الجاهلي لم

يكن ليعارضه معارضة تامة تشمل المضمون والشكل وذلك لبعده السعة الزمنية والمكانية، واختلاف الأحوال والثقافات والأمزجة، لكن يبقى حب الأندلسيين وتبقى رغبتهم في إثبات قدراتهم على الوصول إلى هذا المستوى الأمثل من الشعر العربي أو قد يكون الإعجاب بالمبنى دون المعنى.

مواطن التناص:

وإذا ما عدنا بعد هذا الاستطراد فإننا نلمس بعد مظاهر التأثير الذي يكسو تراكيب التطيلي وخيالاته وألفاظه ومن ذلك قول التطيلي:

ذكرتك ذكر النازح الدار داره

بحيث هواء من سحيل ومبرم

فقد اقتفى في ذلك قول زهير:

بميناً، لينعم السيدان وجدتما

على كل حال من سحيل ومبرم

وإن كان المعنى الذي استعار له التعبير بـ (سحيل ومبرم) يختلف عن المعنى الذي قصده زهير، فالتطيلي يصف بها الهوى سواء أكان سهلاً أم شديداً أما زهير فيصف بهما السيدان وكيف أنهما محمودان في كل الأمور لينها وشديدها.

كذلك قول التطيلي:

إذا ضلّ طلاب المكارم سُبُلها

فأنت لها أهدى من اليد للفم

ويقول زهير:

بكرن بكوراً، واستحزن بسحرة

فهن لوادي الرّس كاليد للفم

وكما هو واضح فقد استعار التطيلي تعبير (من اليد للفم) ليكشف به عن مدى قرب المدوح من المكارم الأخلاقية والطرق المؤدية لها فهو يعرف طريقها بسرعة وسهولة ولا يحتاج في ذلك إلى دليل يرشده إليها، والتعبير عند زهير ليُعبر به عن قرب الطعائن إلى وادي الرّس كقرب اليد للفم فهن في طريقهن إلى الوادي لا يخطئن الطريق كما لا تخطئ اليد طريقها إلى الفم فتصل إليه بسرعة.

كذلك يقول التطيلي:

وقد وأبىها مُيّزت حق مئزها

فسلني عنها غير عى ولا عى

ويقول زهير:

وأعلم علم اليوم والأمس قُبلة

ولكنني عن علم ما في غد عى

وإذا كان زهير تعامل مع الحياة بشكل واقعي فهو يجهل الغيب وهذا يدل على معرفته بسنن الحياة، فإن التطيلي يأخذ هذا التعبير ويقبله إلا أن خبرته بالحياة وعلمه بأحداثها تجعلانه مبصراً حق الإبصار بالزمان وشئونه، ولكننا نشعر أن التطيلي يوحي بهذا التعبير إلى أنه يستطيع توقع الأحداث لشدة خبرته بالأيام والحياة.

موضع آخر من معارضة التطيلي:

توهم أن البدر حيث سرى له

فأئل يعلوه بأقصر سُلّم

وهو تعبير يصور مكانة المدوح بحيث لا يصلها واصل حتى ولو صعد

إليه بسُلّم، وهو تعبير مستوحى من قول زهير:

ومن هاب أسباب المنية يلقها

ولو رام أسباب السماء بسُلم

وإن كان المقصد مختلفاً فزهير حديثه عن أن الإنسان لا يستطيع الهرب من الموت حتى ولو صعد إلى السماء بسُلم هرباً من الموت الذي يتربص الأرض، فالموت لاحقة أينما يذهب وحيثما يهرب.

ونستطيع أن نضم إلى ما سبق من مواطن التأثير هذين البيتين للتطيلي يتضح من خلالهما مدى إعجاب التطيلي بمعاني زهير. يقول التطيلي:

وكم نطفة من ماء وجهي أرقتها

بودي لو أني أرقت لها دمي

وما لُمت نفسي يوم جئتكَ مادحاً

ولكنه من يحرم الله يُحرم

ويقول زهير:

سألنا فأعطيتم وعدنا فعدتم

ومن أكثر التسأل يوماً سيُحرم

وإذا كان الكرم والجود من تلك المحامد التي أمتدحَ بهما الممدوحان في كلتا القصيدتين، فإن من المعاني المشتركة في المدح والذي تلاقي فيها التطيلي مع زهير أن المجد ينبني بالجود والقوة فكرم الممدوح ونداءه في سبيل حقن الدماء أو إبدال حياة الفقر بالغنى هو مما يحمد للممدوح ويكون سبباً من أسباب مجده، وكذا فإنه يمكن لمجده ويعليه بما يتمتع به من صفة القوة والقدرة على الأعداء، ولنقرأ هذه المعاني التي اتفق فيها التطيلي مع زهير.

يقول التطيلي:

وانت بنيت المجد بالبأس والندى

وقد هدموه في لبوس ومطعم

ويقول زهير:

عظيمين في عليا مَعْدُ وغيرها

ومن يستبح كثرأ من المجد يعظم

ومن لا يذد عن حوضه بسلاحه

يهدم ومن لا يظلم الناس يُظلم

من مواطن التميز:

وإذا كان زهير جعل ممدوحه على رأس العرب عظمة ومجدأ بما قدماه
من ديات وأموال وبما أبدياه من قوة وبأس في الدفاع عن الحمى، وأن من لا
ياخذ بهذين السبيين فلا عظمة ولا مجد له، بل إنه يهدمهما بيده، فكما هو
واضح فقد استطاع التطيلي أن يجمع المعنيين في بيت واحد على خلاف ما صنع
زهير، علاوة على اعتماده بنية المقابلة لتصوير ممدوحه في أفضل صورة والخفض
من شأن أعدائه الذين ينفقون ويضيعون الأموال في مظاهر وأطعمة لا تبني
أجادأ إنما تهدمها.

تناص الأساليب:

وعلى المستوى الأسلوبي، فقد راققت قصيدة زهير للتطيلي أن يحتذي
أساليب بعينها، ومنها أسلوب الشرط الذي هو من أساليب زهير المميزة والذي
يؤدي إلى تأكيد المعنى وإظهاره في ثوب جديد فيبدو جميل العبارة أنيقها بما
ينبعث منه من إيقاع موسيقي مسموع وما تحدثه من تجانس الحروف مما يدل
على حكمة الشاعر وخبرته وإخلاصه في إسداء النصيح السديد، ومن ذلك قول
زهير:

- وقد قلتما: إن ندرك السلم واسعاً

- عظيمين في عليا مَعْدُ وغيرها

- فلا تكتمن الله ما في نفوسكم

- متى تبعثوها تبعثوها ذميمة

- جرى متى يُظلم يعاقب بظلمه

- سئمت تكاليف الحياة ومنْ يعش

- رأيت المنايا خبط عشواء مَنْ تُصيب

- ومن لا يصانع في أمور كثيرة

- ومن يك ذا فضل فيخل بفضله

- ومن يجعل المعروف من دون عرضه

بمال ومعروف من الأمر نُسَلِّم

ومن يستبح كنزاً من المجد يعظم

ليخفى ومهما يُكتم الله يعلم

وئضر إذا ضُرَّ يتموها فتضرم

سريعاً وإلا يُبدَ بالظلم يظلم

ثمانين حولاً لا أبالك بسام

ثمثته ومن تخطى يُعْمَرُ فيهرم

يُضْرَمُ بأنياب ويوطأ بمنسِم

على قومه يُسْتَعْنُ عنه ويُلَمَم

يُفَرَّهْ وَمَنْ لَا يَتَّقِ الشُّتْمُ يُشْتَم

ونكتفي بالأبيات السابقة من جملة أبيات زهير التي اعتمد فيها بنية الشرط التي تُعد ظاهرة من ظواهره الأسلوبية والتي استعان بها التطيلي للأغراض نفسها التي أسلفنا ذكرها، لكنها لم تكن في معارضة التطيلي بهذا الحجم الهائل نظراً لأن غرض الحكمة ليس من الأغراض التي حوتها المعارضة وأسلوب الشرط من الأساليب التي تناسب العظات والحكم ولكن سنشير إلى تلك الأبيات التطيلية التي استخدمت فيها تلك البنية:

- وانكرت ما لا قيت ثم عرفت

إذا كان ما لا بُد منه فسلم

- ولم أجدت بالتي لا أناها

ومن يتعلق بالأباطيل يسلم

- إذا ضل طلاب المكارم سبلها

فانت لها أهدى من اليد للفم

- أعد نظرة في صادق الود غُضه

يوالك إلظاظ الحجيج بزمزم

- وما أمت نفسى يوم جئتكَ مادحاً

ولكنه من يحرم الله يحرم

بناء الألفاظ :

وعلى مستوى البنية اللفظية يظهر التكرار بلفظة الكلمة أو بإحدى اشتقاقاتها أو بصيغها المتنوعة، ونقف من خلال هذا على القيمة الفنية التي تؤديها وتصل إليها هذه البنية من التأكيد على المعنى في رئات موسيقية مؤثرة. ومن ذلك في معلقة زهير:

- بكرن بكوراً واستحرن بسحرة
- سعى ساعياً غيظ بن مرة
- ينجمها قوم لقوم
- متى تبعثوها تبعثوها ذميمة

وتضر إذا ضريرتموها فتضرم

ولا يخفى هنا ما لتكرار حرف الضاد والراء من أثر موسيقي ومعنوي:

- فتعرككم عرك الرحي بثقالها
- فتغلل لكم ما ثغل لأهلها
- رعوا ما رعوا من ظمئهم
- علالة ألف بعد ألف مصتّم
- تساق إلى قوم لقوم غرامسة
- وأعلم علم اليوم والأمس قبله

وكما اتضح من الشواهد السابقة استخدام بنية المفعول المطلق أو الحال أو الجار والمجرور أو الماضي بعد المضارع أو التكرار المسبوق بنفي أو الاسم الموصول أو الظرف.

ويظهر أثر هذا الأسلوب واضحاً في المعارضة، يقول التطيلي:

- أرجم فيك الظن كل مرجم

مضارع + اسم المفعول

- ولا أودى به لوم لوم

مصدر + اسم الفاعل

- ذكرتك ذكر النازح الدار داره

الفعل الماضي + المفعول المطلق

- أخو الجهد لم يكرم ولم يتكرم

المضارع المنفي + يَتَفَعَّلُ

- أبا قاسم خذها عتاب تذلل

وربما كانت عتاب تبرم

عتاب + تبرم

فِعال + تَفَعَّلُ

عتاب + تذلل

فِعال + تَفَعَّلُ

إلى غير ذلك مما يدخل في باب الجناس، وكما لمسنا ذلك التأثير البعيد بتراكيب زهير، ولكن فيما يبدو أن التطيلي جاءت تراكيبه اللفظية أعمق ولا ننكر ما للثقافة والرغبة في استعراض القدرات من أثر كبير على الصياغة النصية.

وقد أشار د. علي الغريب إلى الذوق اللغوي الرفيع في لغة التطيلي بقوله: «ويشهد الذوق الفني الرفيع للغة الأعمى التطيلي بأنها كانت لغة أدبية رفيعة كما تشهد لغة الشاعر له، بأنها لم تكن لغة متكلفة، ولم تكن لغة عربية حوشية، بل كانت لغة رصينة، تقرأها فلا تكاد تصدق أنها لشاعر أندلسي، بل الذي تصدقه - فقط - أنها لغة شاعر من شعراء المشرق، ولم يكن الشاعر ليكون كذلك إلا لعلمه بأسرار لغته»^(١).

(١) د. علي الغريب: الصور الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، المنصورة، ط أولى ٢٠٠٣م:

ابن خفاجة يعارض النابغة الذبياني^(١)

بَعِثِكَ هَلْ تُدْرِي، أَهْوَجُ الْجَنَائِبِ
فَمَا لَحْتُ فِي أُولَى الْمَشَارِقِ كَوَكْباً
وَحِيداً تُهَادِنِي الْفَيَافِي، فَأَجْتَلِي
وَلَا جَارَ إِلَّا مِنْ حُسَامٍ مُصَنَّمٍ
وَلَا أَنْسَ إِلَّا أَنْ أَضْحَاكِ، سَاعَةً
وَلَيْلٍ، إِذَا مَا قُلْتُ قَدْ بَادَ، فَانْقَضَى
سَحَبَتُ الدِّيَاجِي فِيهِ سُودَ ذَوَائِبِ
فَمَزَقْتُ جَيْبَ اللَّيْلِ عَنْ شَخْصٍ أَطْلَسَ
رَأَيْتُ بِهِ قِطْعاً مِنَ الْفَجْرِ أَغْبَشاً
وَارَعَنَ طَمَاحِ الذَّوَابَةِ، بِأَذْخِ
يَسُدُّ مَهَبَ الرِّيحِ عَنْ كُلِّ وَجْهَةٍ
وَقُورٍ، عَلَى ظَهْرِ الْفَلَاةِ، كَأَنَّهُ
يُلَوِّثُ عَلَيْهِ الْعَيْمُ سُودَ عَمَائِمِ
أَصَحْتُ إِلَيْهِ وَهُوَ أَخْرَسُ صَامِتٌ
وَقَالَ: أَلَا كَمْ كُنْتُ مَلْجِئاً، قَاتِلِ
وَكَمْ مَرَبِي مِنْ مُدْلِجٍ، وَمَوْوَبٍ
وَلَا طَمَ مِنْ نُكْبِ الرِّيَاحِ، مَعَاطِفِي
فَمَا كَانَ إِلَّا أَنْ طَوَّهْتُهُمْ يَدُ الرَّدَى
فَمَا خَفَقَ أَبْكَى غَيْرَ رَجْفَةٍ أَضْلَعِ
وَمَا غَيَّضَ السُّلْوَانُ دَمْعِي، وَإِنَّمَا
فَحَتْنِي مَتَى أَبْقَى، وَيَظْعَنُ صَاحِبٌ

تُحِبُّ بِرَحْلِي، أَمْ ظَهَرُ السُّجَائِبِ؟
فَأَشْرَقْتُ، حَتَّى جِئْتُ أُخْرَى الْمَغَارِبِ
وَجِسْوَةَ الْمَنَابِ، فِي قِنَاعِ الْقِيَاهِبِ
وَلَا دَارَ إِلَّا فِي قُسُودِ السَّرَكَائِبِ
تُغَوِّرُ الْأَمَانِي فِي وَجْهِهِ الْمَطَالِبِ
تَكْشِفُ عَنْ وَعْدٍ مِنَ الظَّنِّ كَاذِبِ
لَا عَشِيقَ الْأَمَالِ بِيضَ ثَرَائِبِ
تُطْلَعُ وَضَّاحِ الْمَضَاحِ قَاطِبِ
تَأْمَلُ عَنْ لَحْمٍ، تُوقَدُ، ثَائِبِ
يُطَاوِلُ أَعْنَانَ السَّمَاءِ بَغَارِبِ
وَيَزْحَمُ، لَيْلاً، شُهْبَةً بِالسَّنَاكِبِ
طِيَالِ اللَّيَالِي، مُفَكَّرٌ فِي الْعَوَاقِبِ
لَهَا، مِنْ وَمِيزِ الْبَرْقِ حُمْرُ ذَوَائِبِ
فَحَسَدْتَنِي لَيْلُ السُّرَى بِالْعَجَائِبِ
وَمَسْوَطِينَ أَوَا، تَبَثَّلَ، تَائِبِ
وَقَالَ بِغِلِّي مِنْ مَطَى وَرَاكِبِ
وَزَاخَمَ، مِنْ خَضِرِ الْبَحَارِ، غَوَارِبِ
وَطَارَتْ بِهِمْ رِيحُ الثَّوَى وَالتَّوَائِبِ
وَلَا تُوَحُّ وَرَقَى غَيْرَ صَرْخَةٍ نَادِبِ
نَزَفْتُ دُمُوعِي فِي فِرَاقِ الصَّوَاحِبِ
أَوْدَعُ مِنْهُ رَاحِلاً غَيْرَ آيِبِ؟

(١) ديران ابن خفاجة: ٤٢.

وحتى متى أرعى الكواكب ساهراً
فرحماك يا مولاي دعوة ضارِع
فأسمعني، من وعظمه، كل حبرة
فستلى بما أبكى، وسرى بما شجا،
وقلت، وقد نكبت عنه لطية
فمن طالع، أخرى الليالي، وغارب؟
يُمسَد إلى نعماك راحة راغب
يترجمها عنه لسان التجارب
وكان، على عهد السرى، خير صاحب
سلام، فإننا من مقيم وذاهب

قصيدة النابغة الذبياني^(١)

كليني لهم، يا أميمة، ناصب
وليل أقاسيه، بطيء الكواكب
تطاول حتى قلت ليس بمنقصر،
وليس الذي يرى النجوم بأيب
وصدر أراح الليل عازباً منه،
تضاعف فيه الحزن من كل جانب
على لعمر و نعمة، بعد نعمة
لوالديه، ليست بذات عقارب
حلفت ميمناً غير ذي مشوية،
ولا علم، إلا حسن ظن بصاحب
لئن كان للقبرين: قبر بجلتق،
وقبر بصيداء، الذي عند حارب
وللحارث الجفني، سيد قوم،
ليلمسن بالجيش دار المحارب
وثقت له بالنصر، إذ قيل قد غزت
كتاب من غسان، غير أشائب
بنو عمه دنيا، وعمر بن عامر
أولئك قوم، بأسهم غير كاذب
إذا ما غزوا بالجيش، حلق فوقهم
عصائب طير، تهدي بعصائب

(١) الديوان: ٤٤.

يُصَاحِبُهُمْ، حَتَّى يُغْرَنَ مُغَارَهُمْ

من الضاريات، بالدماء الدوارب

تَراهنُ خَلْفَ القومِ خُزْراً عُبُوثُها،

جلوسَ الشيوخِ في ثيابِ المرائبِ

جوانحُ، قَدْ أيقنَ أن قِيْلَهُ،

إذا ما التقى الجمعان، أولُ غالبِ

لهنَّ عليهم عادةٌ قد عرفنها،

إذا عُرِضَ الخطى فوق الكواثبِ

على عارفاتِ اللطعانِ، عوابسِ،

بهنَّ كُلوْمٌ بينَ دامٍ وجالِبِ

إذا استنزَلوا عنهنَّ للطننِ أرقلوا،

إلى الموتِ، إرقالَ الجمالِ المصاعِبِ

فهم يتساقون المنيّة بينهم،

بأيديهم بيضٌ، رقاقُ المضاربِ

يطيرُ فضاضاً بينها كلُّ قونسِ،

ويتبعها منهم فراشُ الحواجِبِ

ولا عيبَ فيهم غيرَ أنْ سُيُوفُهُمْ

بهنَّ فلولٌ من قراعِ الكتائبِ

تُورُثنَ من أزمانٍ يومِ حلِيمَةٍ،

إلى اليومِ قد جُرِّينَ كلُّ الثَّجاربِ

تَقْدُ السُّلوقيُّ المضاعفُ نَسْجَهُ،

وتوقدُ بالصُّفاحِ نارَ الحبابِ

بضرب يُزيلُ الهامَ عن سكتائِهِ،

وطعن كإزاعِ المخاضِ الضواريِّ

لهم شِمةٌ، لم يُعطِها اللهُ غيرَهُم،

من الجودِ، والأحلامُ غيرُ عَوَازِبِ

مجلَّتُهُم ذاتُ الإلهِ، ودينُهُم

قويمٌ، فما يرجون غيرَ العواقِبِ

رقاقُ السَّعالِ، طيبُ حَزائِهِم،

يُحيُّونَ بالرَّيحانِ، يومَ السُّباسبِ

ثحيَّتُهُم بيضُ الولاةِ بينَهُم،

وأكسِيةُ الإضرِيجِ فوقَ المشاجِبِ

يصونونَ أجساداً، قديماً نعيمُها،

بخالصةِ الأردانِ، خضرِ المناكبِ

ولا يحسبونَ الخيرَ لا شرّاً بعده،

ولا يحسبونَ الشرَّ ضربةً لازِبِ

حبوتُ بها غسانٌ إذ كنتُ لاحقاً

بقومي، وإذ أعيّتُ على مذاهبي

ترجمة ابن خفاجة

ولد أبو إسحق إبراهيم بن أبي الفتح بن عبد الله بن خفاجة سنة ٤٥٠ هـ (١٠٥٨ م) بجزيرة شقر Jucar، وهي من أعمال بلنسية شرقي الأندلس، وإنما قيل لها جزيرة لأن نهر شقر يحيط بها، ووصفها ياقوت فقال: «هي أنزه بلاد الله، وأكثرها روضة وشجراً وماء وقد اشتهر شعراؤها بوصف الطبيعة أمثال ابن خفاجة وابن عائشة وابن الزقاق، كان مولده أيام ملوك الطوائف، وقد استقلت الدولة العامرية في بلنسية»^(١).

«وكانت وفاته في جزيرة شقر في شهر شوال سنة ٥٣٣ هـ (حزيران ١١٣٩ م)»^(٢).

«وأما وصفه للطبيعة عينها فلا يدافعه عنها سوى ابن الرومي، وقد يكون أفضل شاعر وصفها بالأندلس، وسلك طريقه غير واحد منهم فنسجوا على منواله كأبي عبد الله بن زمرك، فقال فيه ابن الخطيب إنه خفاجي النزعة»^(٣).

كما قال عنه حازم القرطاجني ميمزاً له عن غيره من الشعراء «ومن الشعراء من يمشي على نهج غيره في المنزع ويقتفي في ذلك أثر سواه، حتى لا يكون بين شعره وشعر غيره ممن حذا حذوه في ذلك كبير ميزة، ومنه من اختص بمنزع يتميز به شعره من شعر سواه، نحو منزع مهيار ومنزع ابن خفاجة»^(٤).

(١) مقدمة ديوان ابن خفاجة: ٧.

(٢) نفسه: ٨.

(٣) نفسه: ١١.

(٤) منهاج البلغاء: ٣٦٦.

في رحاب الدراسة النصية

اتفقت قصيدة ابن خفاجة الأندلسي مع قصيدة النابغة على مستوى بناء التجانس في الوزن والقافية إذ جاءت القصيدة من بحر الطويل، والذي اتسع ليفرغ فيه الشاعر أشجانه وآلامه ثم وصفه لبعض ظواهر الطبيعة من حوله والتي في حاجة إلى مثل هذا الامتداد من التفعيلات، ثم جاءت المعارضة الخفاجية على قافية القصيدة المعارضة ورويتها وهي الباء المكسورة والتي توحى بإلحاح مشاعر الألم والأسى، ثم تلك الباء التي تحمل الإحساس بالضعف عند نطقها فاهموم والأحزان التي أنهكت الشاعر لم تترك له من القوة ما ينطق به الحروف الثقيلة.

وإذا كانت قصيدة النابغة لم تحمل غير غرضين الأول منهما وصف الليل وما يجره عليه من هموم ثم يكون الثاني في مدح عمرو بن الحارث حين هرب النابغة إلى الشام، ونزل بساحته ومدح عشيرته وقومه، فكذلك اختص ابن خفاجة قصيدته بغرضين الأول وصف وحشته في رحلة غاب عنها النهار فكأنه أمضى رحلته في ليالٍ لا إصباح لها ثم ينتقل منها إلى وصف الجبل الذي يشاركه هذا الإحساس بالوحشة.

فكان القصيدتين تقاسمتا إحساساً واحداً هو وحشة السير في هذه الحياة التي تضاعفت فيها الهموم وكأنها أضحت ليلاً لا ينبج منه فجر وكلاهما يحتاج إلى الشعور بالأمان؛ ولذلك يلجأ النابغة إلى عمرو بن الحارث كي ييثه هذا الشعور بالأمن في كنفه ولذا يمتدحه ويمتدح قومه. وكذلك وجد ابن خفاجة في هذا الجبل المأمن وشريك الهموم والذي لم يكن أفضل حالاً منه في الشعور بالوحشة والوحدة.

ويمكننا أن نجد لوصف الجبل تفسيراً على المستوى الثاني للصورة، فإن كان الجبل يرمز إلى ذلك الشكل المتزن من الطبيعة الجامدة فهو ليس هدفاً في ذاته، إنما دفعه إلى اختيار الجبل ما يتسم به من قوة وثبات ورسوخ وتماسك، وهذه صفات كما رأى د. عبد الهادي زاهر «افتقدتها الأندلس زمن ابن خفاجة الذي أراد أن يجنب بلاده بوارد التفكك والتصدع والانهيال فاختر الجبل ليضعه مقابلاً لها في هذه القصيدة. فهو لا يصف الجبل بقصيدته، وإنما يحيل بلاده جبلاً يجعل الجبل حقيقة استاطيقية، ويضعه في موضع بنيان الأندلس المتداعي أو الذي بدأت بوارد تداعيه، فقد عاش ابن خفاجة مأساة انهيار الدولة، وسقوط قواعدها في أيدي النصاري، وتطاحن ملوك الطوائف وما كان بينهم من حروب أضعفتهم وبددت قوى الأندلس؛ فرفض الفنان فيه هذه الحقيقة وخلق حقيقة استاطيقية أخرى جعل فيها التداعي تماسكاً والانهيال رسوخاً والضعف صلابة، واتخذ من الجبل رمزاً لهذا كله»^(١).

ويدعم هذا التفسير ما مال إليه ابن خفاجة كواجهة للحدثاء التي افتقدتها قصيدة النابغة بظروف العصر من استعمال لعنصري البديع المقابلة والجناس، وإذا استطعنا تفسير هذين العنصرين بالمستوى نفسه السابق وهو مستوى ما بعد القراءة الأولى، سنجد أن ابن خفاجة أكد ما يتمناه لبلاده من تحول أو تبدل للصورة الكائنة الواقعة، ومن تغيير لسلوك أبنائها من الصراع والتفكك والتغيب عن الخطر المحيط بهم إلى اليقظة والانتباه والتماسك، ولنلاحظ هذا في تلك المقابلات والمتجانسات اللفظية التي أدت دور المقابلات نفسه من الخروج من الحالي إلى الآتي من الواقع إلى المأمول:

(١) عبد الهادي زاهر: التحليل البنائي للموشحة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ٣، ١٤٢٩هـ - ١٩٩٩م: ٧١، ٧٢.

(هوج الجنائب - ظهور النجائب)

(أولى المشارق - أخرى المغارب)

(ليل باد - وعد كاذب)

(الفجر أغبشا - نجم ثاقب)

(أبقى ويظعن صاحب)

(راحلاً غير آيب)

(سلى بما أبكى وسرى بما شجا)

(موطن أوّاه تبثّل نائب)

(ريح النوى والنوائب)

وأغلب الظن أن تفسيري هذا اتفق مع رؤية د. زاهر في رده عمن قال بأن شعر الطبيعة الأندلسية ليس إلا زخارف وزينات: «وشعر الطبيعة في الأندلس - وفي غير الأندلس - ليس لوحات ولا زخارف إلا في المستوى الأول من مستويات المعنى فيه أو في الجيد منه، وهو المستوى الذي يطفو على سطح النص والذي لم يتجاوزه هؤلاء الباحثون، وليست الاستعارات وأنواع البديع في هذا الشعر وفي كل شعر زينات كما تصور هؤلاء الباحثون، ولكنها أدوات يخلق بها الشاعر لغته بإكساب كلمات اللغة دلالات جديدة، يستطيع عن طريقها تصوير رؤيته للأشياء والعالم»^(١).

هذه هي الروح التي اكتنفت قصيدة ابن خفاجة ووجدت في ما نظمه النابغة تجاوباً معها ومشاركة، بغض النظر عن التزام المعارضة للمضمون، وفي أغلب الظن أن هذه هي سمة المعارضات التي توجه بها الشعراء الأندلسيون إلى الشعر الجاهلي، وهذا ما لمحاول إثباته من خلال القصائد التي تعارض أمراً القيس وعنترة وزهير والخنساء.

(١) التحليل البنائي للموشعة: ٦٦.

كذلك وعلى المستوى الأسلوبي فإن بناء معارضة ابن خفاجة اعتماداً على المقابلة والجناس تآزر مع العاطفة والشعور ليسيراً بالقصيدة إلى الوحدة المتكاملة. وإن كان لم يتوافر هذان العنصران في قصيدة النابغة إنما امتاز النابغة بالوصف الواضح الذي يميل إلى الاستطراد فهو يترك المشبه ويسهب في وصف المشبه به إن له قدرة وصفية ناضجة مترابطة.

ولعل من أبرز ما يميز معارضة ابن خفاجة الأمل الذي ارتسم في عديد من البنى التصويرية، فالأمل هو الذي يستمد منه شاعرنا استبشاره بتغيير الأوضاع المتهالكة للأندلس ولعلنا نقف عند بعض هذه الصور حين يقول:

ولا أُنْسَ إلا أن أضاحك ساعة

ثغور الأمانى في وجوه المطالب

وقوله:

سحبت الدياجى فيه سود ذوائب

لأعتق الآمال بيض ترائب

وقوله:

فمزقت جيب الليل عن شخص أطلس

تطلع وضاح المضاحك قاطب

كذلك ظهر الأمل من خلال صورة الجبل الذي يمثل الثبات والمقاومة والتحدى والصلابة بما له من صفات كوصف طبيعته وبما اختار له ابن خفاجة من صفات الطول والوقار والشموخ تأكيداً للمعاني السابقة.

وأرعن طمّاح الدّوابة باذخ

يطاول أعنان السماء بغارب

يسدّ مهب الريح عن كل وجهة

ويزحم ليلاً شهبه بالمناكب

وقرور على ظهر الفلاة كأنه

طوال الليالي مُفكر في العواقب

يلوث عليه الغيم سُودَ عمائم

لها من وميض البرق حُمُرُ ذوائب

كذلك اشتركت صياغات كلمات القافية في الإيحاء بهذا الشموخ والطول والتحدي من خلال مد الألف الذي ظهر في صيغ فعائل ومفاعل وفواعل وفاعل، وهي الصيغ نفسها التي استعملها النابغة لتعبر عن طول همومه واجتماعها عليه.

وعلى حين يصف النابغة الليل والهموم التي تداعت عليه فيه وطول هذا الليل في ثلاثة أبيات:

كلبنى لهم، يا أميمة، ناصب

وليل أقاسيه، بطى الكواكب

تطاول حتى قلت ليس بمنقض

وليس الذي يرعى النجوم بأيب

وصدر أراح الليل عازب همّه

تضاعف فيه الحزن من كل جانب

فإن ليل ابن خفاجة يصاحبه على مدى سبعة أبيات من خلال رحلة موحشة رهيبة.

وإذا كانت مقدمة النابغة جاءت على غير المعهود في مقدمات القصيدة الجاهلية، فقد رأى فيها ابن خفاجة ما يناسبه من ميل إلى الحدائث فكأن النابغة قد سبق زمانه واستشرف المستقبل البعيد، وإن كانت مقدمة ابن خفاجة يصف فيها الرحلة لكنها ليست بوصف الجاهلية ومقوماتها من وصف الظعن والظاعنات ووصف الناقة ومشقة الرحلة.

وعلى حين نرى مطلع النابغة قد اتسم بالشجن والهم الذي لا بصيص فيه لبارقة أمل، وربما يكون الأمل الوحيد في تبدد هذه الظلمات هو البقاء في كنف عمرو ابن الحارث وفوزه بمكانة تليق به في ظله ولذلك لم نر هذا البصيص في المقدمة إنما عمد منها إلى المدح مباشرة.

نقول على حين كانت مقدمة النابغة على هذا الكم من الأسى والهموم، فإن مقدمة ابن خفاجة كانت أقوى شجناً وأطول امتداداً للشعور بالوحشة والوحدة، إلا أنها لم تعد الإطلاقات التي تحمل فجراً محملاً بأمان مُنتظرة وبعث جديد:

ولا أنسَ إلا أن أضاحك ساعة

ثغور الأمانى في وجوه المطالب

سحبت الدياجى فيه سود ذوائب

لأعتق الآمال بيض ترائب

فمزقت جيب الليل عن شخص أطلس^(١)

تطلع وضاح المضاحك قاطب

رايت به قطعاً من الفجر أغبشاً

تأمل عن نجم توقد ثاقب

ولكن لتأمل اختياره لحيوان الذئب الذي تبسم عن أسنان بيضاء

أضاءت له وسط الظلام شيئاً استطاع به أن يرى شريك وحشته الذي آنسه وهو

الجبل، هذا الاختيار للذئب له دلالة لاستكمال الصورة المفزعة من وحدة

وظلمة وخوف وترقب وحذر، إن رمزية الذئب في الشعر العربي تحتاج إلى

(١) (أطلس، وذئب أطلس وهو الذي في لونه غبرة إلى السواد وكل ما على لونه فهو أطلس).

انظر مختار الصحاح: ٣٩٥.

دراسة؛ فهو رمز لأشياء كثيرة وقد ذكر البحري في قصيدته: سلام عليكم لا وفاء ولا عهد.

والذئب ذكر في القرآن الكريم، وهذا الأمر يحتاج إلى دراسات أخرى. كذلك مما يضاف إلى ما تميزت به مقدمة ابن خفاجة أنه أحسن التخلص منها إلى الغرض الثاني وهو وصف الجبل، وأغلب الظن أن القصيدة لا أستطيع أن أقسمها إلى غرضين؛ فبعد طول درسها تشعر وكأنهما غرض واحد هو وصف حالته ما بين اليأس الذي يمثله الليل والرجاء الذي يمثله مشاركة بعض الموجودات في تلك الصحراء التي يقطعها والتي ترمز إلى الحياة فهي تشاركه الحالة نفسها والإحساس نفسه بالوحشة والوحدة على علو قدرها وعظم ما قدمته للناس من أفضال.

ولهذا لا نشعر بانقطاع ما بين وصف الليل والرحلة ووصف الجبل. وكذلك نرى ابن خفاجة قد بلغ ما بلغه النابغة في حسن انتقاله من وصف إلى آخر. ولننظر في قول النابغة:

وصدر أراح الهمّ عازب همّه

تضاعف فيه الحزن من كل جانب

علىّ لعمر و نعمة بعد نعمة

لوالده ليست بذات عقارب

فما نشعره هنا أن العلاقة متنامية مطردة بين الغرضين؛ فقد ذكر أفضال الممدوح عليه وكأنه يزيد أعباءه وهمومه لما يحمله هذا من ضرورة رد هذه النعم والأفضال وتقديم ما يقابلها.

ويرى الدكتور خالد الزواوي أن انتقال النابغة إلى غرض المدح يحقق له تفريج هذا الهم وإن كان لا يعلن الاستعطاء فالنابغة رجل رفيع المكانة «إنه يريد

أن يعلن أن ما يحصل عليه من هبات ونعم، تـقلب عليه المـواجه إذا هي غابت أو مُنعت عنه، وتلك تسبب له ضيقاً وهمّاً، ولعله وجد في ذلك مخرجاً من ضيقه وهمه فراح يخفف عن نفسه بمـدائحه، وكان اعتراف النابغة بنعم غيره عليه في مدائحه استدراكاً لتلك النعم، ومن أجل ذلك اعتمد أسلوبه في التقرب والطلب على السيكولوجية العميقة التي لا تتجه إلى الاستعطاء، وإنما تؤدي بغيره إلى حالة لا يمكنه أن يفصل بعدها من العطاء»^(١).

إن احتواء القصيدة على أكثر من غرض لا يصيبها بالتفكك، كما يحلو للبعض أن يسم القصيدة الجاهلية إنما المهم جداً في هذا الأمر أن تسري في جميع الأغراض عاطفة واحدة وشعور مطرد «فليس معنى هذه الوحدة - كما اعتقد بعض من تناولها أن تحتوي القصيدة على موضوع واحد...، لكن معناها أن يكون بين موضوعاتها انسجام في العاطفة المسيطرة، وفي الاتجاه المركزي نحو حقائق الكون وتجارب الحياة، والشاعر يحقق هذه الوحدة في بنائه لقصيدته بأن يرتب موضوعاته ترتيباً يقوم على النمو المطرد بحيث ينشأ أحدها من سابقه نشوءاً عضوياً مقنعاً، ويقود إلى لاحقته بنفس الطريقة، وبحيث تتكامل أجزاء القصيدة في توضيح عاطفتها المسيطرة واتجاهها المركزي حتى إذا قرأنا القصيدة ازددنا بالتدرّج دخولاً في عاطفتها وبصراً باتجاهها، فتركت علينا في النهاية أثراً فنياً موحداً متكاملًا لم نشعر فيه بخلل أو تناقض أو انتكاس من الشاعر عن اتجاهه الذي كان يتخذه»^(٢).

وقد أشار د. أبو ملحم في مقدمة نشرته للديوان إلى هذه الخاصة في شعر النابغة: «فهو يحسن تقسيم قصيدته، ويحسن الانتقال من موضوع إلى آخر

(١) د. خالد الزواوي: الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، لوجمان - مصر، ط ١، ١٩٩٢م: ١٧٦.

(٢) محمد النويهي: الشعر الجاهلي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة: ٢ / ٤٣٥.

وخاصة السياسية منها، ويجيد عرض رأيه وتدعيمه بالحجج المقنعة. إنه مثال المحامي البارع ورجل السياسة الداهية، وربما يساعده على ذلك ثقافة اكتسبها من تجاربه وعلاقته المتشابكة مع الناس واتصاله بمحاضرتي الحيرة ودمشق^(١).

ويرى كذلك أن النابغة: «مهد للمديح بوصف حالته النفسية القلقة وما يعانيه من هم وتعب وسهاد وحزن»^(٢)، وعودته معه إلى مدح الغساسنة إلا لما يعانيه من قلق وهم إثر ما حدث بينه وبين النعمان. لقد حولت هذه الحادثة نهاره ليلاً. فتداعت عليه الهموم. إن العلاقة بين همه الداخلي وهم الليل الخارجي كما يعبر د. الزواوي «الهم في الداخل والليل في الخارج، بين بطاء ثواني الانتظار ومسير الكواكب»^(٣).

إن النابغة يقاسي الليل. لقد جعل من الليل همّاً فكأنه هو والهم شيء واحد وجنّد له عناصر اليأس من انبلاج النهار مما يضعف الإحساس بالهم فقال (بطى الكواكب - ليس بمنقض - ليس الذي يرعى النجوم بأيّ) كل هذا أدى إلى (تضاعف فيه الحزن من كل جانب).

إن ليل النابغة معادل للحالة الشعورية التي يعيشها بعد هروبه إلى دمشق وإن لقي فيها ترحاباً ولكن يظل قلبه معلقاً بأيامه مع النعمان ويظل خائفاً متوجساً لقرار النعمان بإهدار دمه. فإذا ما انتقل إلى مدح الغساسنة كان هذا الانتقال طبعياً وبخاصة أن أفضالهم عليه تزيد من هذا الشعور بالهم وتعمقه. إننا لا نلمح أي انفصال بين الغرضين ولا نشعر أن هناك انتقالة مفاجئة أو مفصومة. إنه تواصل شعوري يسير في أغراض القصيدة سير الجدول في مجراه.

(١) مقدمة ديوان النابغة: ٢٢.

(٢) نفسه: ١٨.

(٣) الصورة الفنية عند النابغة الديباني: ١٧٢.

ولعل من الذين يرفضون إطلاق الحكم بخلو القصيدة العربية القديمة من الوحدة العضوية الدكتور يوسف بكار حين ينبه إلى ضرورة الروية والصبر والاستقراء لإصدار الأحكام النقدية المطلقة «أما عن الوحدة في شعرنا القديم، فإن القول بخلوه من الوحدة العضوية خلواً تاماً في حاجة إلى تعديل وتصحيح، لأن عدم إدراك القدماء لمفهوم الوحدة الحديث إدراكاً تاماً لا يعني خلو الشعر منها. فالحكم في هذه القضايا الفنية الدقيقة يحتاج إلى روية وصبر واستقراء. وإلى فهم دقيق للوحدة، فليس من الصحة في شيء أن تطلق الأحكام بخلو الشعر القديم من الوحدة، لأن أصحاب هذه الأحكام أنفسهم لا يدركون معنى الوحدة جيداً، ولا يكلفون أنفسهم عناء البحث عن نماذج شعرية قديمة تتحقق فيها الوحدة»^(١).

البيئة بين الشاعرين:

ولنتأمل الآن أثر البيئة في كلا الشاعرين فالنابغة ابن البيئة الصحراوية بكل ما تعني من خشونة ووعورة ووحدة ووحشة وخوف من المجهول تحتد عنده مشاعر الوحشة والهم ويرفض أن تشاركه حتى تلك المرأة التي اختارها -أميمة- لتخفف عنه هذا الإحساس.

أما ابن خفاجة ابن البيئة الأندلسية والتي اشتهر بوصفها والتفنن في هذا الوصف لما ألبستها مشيئة الله من صنوف الجمال وألوانه، فجاء وقد تضافرت مشاعره مع الموجودات فيها وإن كان ذلك أثناء رحلته في الصحراء. فقد تعود ابن خفاجة أن يشرك الطبيعة معه، مما أوجد في ظلم أحزانه وهمومه هذا التفاؤل الذي جعله يأمل ويتمنى.

(١) يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت - لبنان، ط أولى،

لقد جعل ابن خفاجة من الفن وسيطاً بينه وبين الطبيعة، كما يعرف كولردج هذا بقوله : «إنه إذن القوة التي تضيف على الطبيعة عنصراً إنسانياً وتخلع أفكار الإنسان وعواطفه على كل ما يصلح أن يكون موضوعاً لتأملاته»^(١).

وبعد، فإن ثمة موازنة بين من اختاره النابغة ليكون موثقاً له ومعيداً وهو الممدوح الملك عمرو بن الحارث وبين ما اختاره ابن خفاجة شاعر الطبيعة من مخلوقات تكون ملجأً له وملاذاً وشريكاً يشاطره تجربته، فالجبل هو نظير الملك.

الجبل عمرو بن الحارث

(قيمة ومكانة ... رفعة وشموخاً ... مهابة وعظمة ... ثباتاً وتمكيناً ... ملاذاً وملجأً ... أمناً وأماناً ... حماية وإجارة ... عطاءً وكرماً ... خبرة وتجربة ... حكمة وعظة).

أو قد نرى الجبل رمزاً للشاعر ذاته الذي بقي وحيداً فرداً على ظهر هذه الفلاة التي تمثل الحياة وما يمر بها من البشر. إن ابن خفاجة نراه هنا ليس شاعر طبيعة فحسب إنما فيلسوف يخرج علينا بالنظرات والرؤى ولطالما كان له ما للجبل من مكانة وما له من أفضال ولطالما فاضت حياته محبة واحتضاناً لكل من حوله ولكل من يفد عليه إنه الآن الرجل الجبل الذي ينطق بعد مروره بكل هذه التجارب التي أسعدته والتي آلمته ينطق بجوهر الحكم والعبر.

وإذا كان الحديث إلى الطبيعة الجامدة يعمق الإحساس بالسأم والملل وعدم الشعور بالتغيير والحركة، بل استقرار على حال واحدة، مما يبعث على

(١) مصطفى بدوي: كولردج، دار المعارف، ط ٢، القاهرة: ١٨١.

الشعور بالملل ويكشف عما أصاب النفس من جمود الإحساس والحاجة إلى التغيير، فإنه ربما وجد الشاعر في مخاطبة الطبيعة الجامدة متسعاً لبث همومه وأشجانه دون مقاطعة لهذه المشاعر المسترسلة، فهو مطمئن تماماً إلى أن هذه الطبيعة مستمع جيد ومستقبل منصت، كما يجد فيها متسعاً لكل ما يلقي به الشاعر من أحزان مما لا يجعله يتحول عن هذه الحالة التي قد تبدلها الطبيعة المتحركة.

إن شاعراً كابن خفاجة قادر على تحويل الطبيعة الجامدة إلى طبيعة ذات خصائص حية تتجاوب معه وتشاركه في صورة تشخيصية فريدة بعيدة عن التقريرية الجامدة.

لقد استطاع ابن خفاجة أن يحدث لقاء المتضادات في الطبيعة، فالجبل أوى إليه العاصي والتائب احتضن الاثنين ووجد كل منهما فيه مأواه وملاذه ولجأ إليه في اطمئنان وسكينة، وهذا الاحتواء لا يستطيعه الإنسان.

ترك ابن خفاجة صنوف الطبيعة التي كثيراً ما تغني بحسنها وبهرته مجالها فوصفها أوصافاً بديعة وخلع عليها من ألق الشباب ونضاره، إنه الآن يصف جبلاً مقيماً فرداً وسط صحراء مهيبة. صورة فريدة وانتقاء نادر لا يتأتى إلا لشاعر كابن خفاجة، وهذا الانتقاء النادر هو الذي كتب الخلود والبقاء لهذه القصيدة الرائعة، وأنزلها هذا المنزل في نفوسنا وأقعد صاحبها هذا المقعد من شعراء المغرب والمشرق فلم ينازعه فيها منازع ولم يطاوله فيها مطاول.

وبعد، فليس ثمة مقارنات آمل أن أعقدها بين النصين إذ تختلف بعد هذا الجزء القصيدتان اختلافاً تاماً بيناً.

معارضة السيد الأعلى أبو حفص للخنساء^(١)

لقد بلغت جياذكم مداها
وما هي فاستلوا الإصباح عنها
تعد رضاكم عزاً وجاهاً
تهيم بحب طاعتكم فتطوى
كان قطا المفاز حين سارت
لقد شئت بأرض الشرق حتى
أتيح بها لتدمير دمار
ولما لم تلت بالعفو منكم
إلا الله أي مقام رسول
إذا سمع القنا عنه حديثاً
تراكمت القساويل فيه حتى
ذرتهم فيه ربح النصر طحناً
فقد نهلت سيوفكم وعلت
فإن ينج اللعين لغير منجى
تكنتم في غمار أو غبار
وولي يقطع البطحاء شراً
ولو فانت وميض البرق عدواً
وبات يصارع الظلماء وهناً
وما هم أمركم ببني حروب
صغارهم لهم همم كبار

ونالت ما أرادت من عداها
بحمد الله قد حمدت سراها
فما تشكو على حال وجاهها
يساط القفر حتى قد طواها
تعلمت الهداية من قطاها
أباخت بعد منعتها جماها
فذلك على ترائيها رباها
تعاورها الردى حتى عفاها
تحل الراسيات له حباها
ئننى أعطافه طرباً وثامها
جلت أنوار سعديكم دجاها
غداة أدارت المنيجاء رجاها
فما تشكو الصدا أبداً ظباها
لقد فغرت شعوب عليه فاما
وعين الحرب لم تطهر قذاها
على شوها ما ونيت شواها
لخطاها ولم يحمد خطاها
ويحسد من كواكبها سهاها
إذا انتدبوا لها حسوا لظاها
أبت أن تقتني بسوى قناها

(١) المن بالإمامة: ٢٠٨.

إِذَا صُورَ الْحَمَامُ بَدَتْ أَفَاضُوا
فَبُورِكَ لِلْخَلِيفَةِ فِي رِجَالِ
فَارَضُوا رَبُّهُمْ بِرِضَا مَلِكِ
وَرُبُّ سُرِيرَةِ اللَّهِ فَنَسِيهِ
فَمَا يَنْفُكُ يَخْبِطُ فِي ضَلَالِ
هُوَ النُّورُ الَّذِي بَهَرَتْ وَلاَحَتْ
حَيَاةُ بِهِ الْخَلِيفَةُ عَنْ إِمَامِ
أَبَا يَعْقُوبَ إِنَّ بِنَا إِلَيْكُمْ
إِلَى لُطْفٍ جَلَّتْهَا الرِّيحُ حَتَّى
فَلَوْ نَفَحَتْ نَوَاسِمُكُمْ نَضَحْنَا
حَدَا بِالْعَيْسِ لِحُكْمِ اشْتِيَاقِ
فَلَوْلَا أَنْ يُلِمَّ بِنَا خَيَالِ
لَسَوَتْ أَغْنَاقُهَا طَرِبَا إِلَيْكُمْ
سَيَقْضِي حَاجَتَهَا الرَّبُّ الَّذِي لَمْ
وَدُونَكُمْ تَحْيَا مُسْتَهَامِ
وَلَا عَدِمَتْكُمْ الْعُلَا فَمَهْمَى

مَضْرُجَةُ الدُّمَاءِ عَلَى دِمَاهَا
أَطَاعُوا اللَّهَ فَيَمُنْ قَدْ عَصَاهَا
يَرَى الدُّنْيَا بِنَظَرٍ مَنْ قَلَاهَا
تَبَدَّى فِي أَسْرَرَتِهِ سَنَاها
غَوَى لَا يُسْرِعُ إِلَى هُدَاهَا
(بِهِ) شَمْسُ الْهُدَايَةِ فِي ضُحَاهَا
قَدْ انْتَشَشَ الْبَرِيَّةُ مِنْ عَمَاهَا
كَمَا بِالْحَائِمَاتِ يُرَى صَدَاهَا
غَدَتْ زُرْقًا تَرْقُرُقُ فِي حَصَاهَا
عَلَى حَرِّ الْجَوَانِحِ مِنْ نَدَاهَا
أَرَاهَا كَيْفَ تَنْفَخُ فِي بُرَاهَا
لَمَّا السَّكَنَاتُ بِبُعْدِكُمْ كَرَاهَا
فَهَلْ يَشْفِي الثَّدَانِي مِنْ صَدَاهَا
يَدْعُ مِنْ حَاجَةٍ إِلَّا قَضَاهَا
يَطِيبُ الْجَوُّ مِنْ مَسْرَى شَدَاهَا
رَعَاكُمْ ذُو الْجَلَالِ فَقَدْ رَعَاهَا

قصيدة الخنساء^(١)

بَكَتْ عَيْنِي وَعَاوَدَهَا قُذَاهَا
 عَلَى صَخْرٍ، وَآيَ قَتَى كَصَخْرٍ
 قَتَى الْفَتَيَانِ مَا بَلَغُوا مَدَاهُ
 خَلَفْتُ بِرَبِّ صُهْبٍ مُعْمِلَاتِ
 لَيْثٍ جَزَعَتْ بَنُو عَمْرٍو عَلَيْهِ
 لَهُ كَفٌّ يُشَدُّ بِهَا وَكَفٌّ
 تُرَى الشَّمَّ الْجَحَاجِجِ مِنْ سُلَيْمٍ
 عَلَى رَجُلٍ كَرِيمٍ الْحَيْمِ أَضْحَى
 لَيْبِكَ الْخَيْرَ صَخْرًا مِنْ مَعْدٍ
 وَخَيْلٍ قَدْ لَفَقَتْ بِجَوْلِ خَيْلٍ
 تُرْفَعُ فَضْلَ سَابِغَةٍ دِلَاصٍ
 وَتُسْعَى حِينَ تُشْتَجِرُ الْعَوَالِي
 مُحَافِظَةً وَمَخِيبَةً إِذَا مَا
 فَتَرَكْتُهَا قَدْ اضْطَرَمَّتْ بِطَعْنٍ
 فَمَنْ لِلضَّيْفِ إِنْ هَبَّتْ شِمَالُ
 وَالْجَا بَرْدُهَا الْأَشْوَالُ حُدْبًا
 هُنَالِكَ لَوْ نَزَلْتَ بِآلِ صَخْرٍ
 فَلَمْ أَمْلِكْ غَدَاةَ نَعْيِ صَخْرٍ
 أَمْطَعَكُمْ وَحَامِلَكُمْ تُرَكْتُمْ
 لَيْبِكَ عَلَيْكَ قَوْمُكَ لِلْمَعَالِي
 وَقَدْ فَقَدْتُكَ طَلَقَهُ فَاسْتَرَا حَتَّى

بَعُورًا فَمَا تُقْضِي كَرَاهَا
 إِذَا مَا السَّابُّ لَمْ تُرَامِ طِلَاهَا
 وَلَا يَكْدَى إِذَا بَلَغَتْ كُذَاهَا
 إِلَى الْبَيْتِ الْمَحْرَمِ مَثْنَاهَا
 لَقَدْ رَزَلْتُ بَنُو عَمْرٍو قَتَاهَا
 تُحْلَبُ مَا يَجِفُّ تُرَى نُذَاهَا
 يُبَلُّ نُذَى مَدَامِعِهَا لِحَاهَا
 بِبَطْنِ حُفَيْرَةٍ صَخْبٍ صَدَاهَا
 دَوُّ أَحْلَامِهَا وَذَوُّ لُهَاهَا
 فَدَارَتْ بَيْنَ كَبْشَيْهَا رَحَاهَا
 عَلَى خَيْفَانَةٍ خَفِيقِ حَشَاهَا
 بِكَاسِ الْمَوْتِ سَاعَةً مُصْطَلَاهَا
 نَبَا بِالْقَوْمِ مِنْ جَزَعِ لَظَاهَا
 تَضَمَّنَتْ إِذَا اخْتَلَفَتْ كَلَاهَا
 مُزْعَزَعَةً تُجَاوِبُهَا صَبَاهَا
 إِلَى الْحُجُرَاتِ بِأَدْيَةِ كَلَاهَا
 قِرَى الْأَضْيَافِ شَحْمًا مِنْ ذَرَاهَا
 سَوَائِقَ عَبْرَةٍ حَلَبَتْ صَرَاهَا
 لَدَى غُبَرَاءَ مُسْنَهَدٍ رَجَاهَا
 وَلِلْهَيْجَاءِ، إِنَّكَ مَا فَتَاهَا
 فَلَيْتَ الْخَيْلَ فَارِسُهَا يَرَاهَا

(١) الديوان: ١٣٩.

ترجمة السيد الأعلى أبو حفص

«هو أبو محمد عبد الله بن أبي حفص بن علي الذي عُيِّن والياً على إشبيلية من لدن عبد المؤمن في الوقت الذي عين فيه عبد الرحمن ابن تيجيت، وذلك سنة خمسين وخمس مائة، وقد أسفر في مهمته مجاهداً مخلصاً إلى سنة إحدى وخمسين وخمسمائة عندما وفد أشياخ الأندلسن وهو من ضمنهم -على الحضرة يترحون على الخليفة تشريفهم بوال من السادة وأنداك تم تعيين ولده السيد أبي يعقوب يوسف، وقد استشهد أبو محمد عبد الله ابن أبي حفص بن علي في موقعة مرج الرقاء عام ٥٥٧»^(١).

(١) ابن صاحب الصلاة: ٥٣، ٥٤، نقلاً عن المن بالإمامة: ٩٣. ابن عذاري: ١١، ١٢، ١٣.

في رحاب الدراسة النصية

المعارضة التقطها من المن بالإمامة لابن صاحب الصلاة.

مواطن الالتقاء:

البناء الصوتي:

وقد لاحظت اقتفاء المعارضة أثر الخنساء وزناً فقد جاءت على بحر

الوافر.

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وقد يحدث في ضرب مفاعلتن عصب فيسكن خامسه المتحرك فيصير

مفاعلتن

لقد بلغت / جيا دكم / مداها

٥ / ٥ // ٥ /// ٥ // ٥ /// ٥ //

ونالت ما / أرادت من / عداها

٤ / ٥ // ٥ / ٥ // ٥ / ٥ // ٥ // ٥ //

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

ومطلع الخنساء:

بكت عيني / وعاولدها / قذاها

٥ / ٥ // ٥ /// ٥ // ٥ // ٥ // ٥ //

مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن

بعوار / فما تقضي / كراها

٥ / ٥ // ٥ / ٥ / ٥ // ٥ / ٥ / ٥ //

مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن

إضافة إلى اتحاد الوزن فهناك قافية الهاء المطلقة دون قيد لتناسب بمستواها الصوتي مع البعد المعنوي الذي أرادته الخنساء لامتداد أحزانها وانطلاق أاناتها وما توحى به هذه الهاء من تهديج أنفاسها الحزينة التي أنهكها الأسى وقطعتها اللوعة، كما أن هذه الهاء جاءت متناسبة مع ما أراده شاعرنا أبو حفص من معاني انطلاق الممدوح نحو تحقيق المجد وإحراز النصر بجياد لا مستوقف لها ولا معترض، كذلك ما وصف به الشاعر ممدوحه من صفات ممتدة غير محدودة بزمان ولا مقيدة بحالة.

على أنني أرى ميزان القصيدة في موضعين قد انكسر وهذان الموضعان هما قول أبي حفص:

ذَرَّتْهُمْ فِيهِ رِيحَ النَّصْرِ طِفْئاً

غُصْدَاةٌ أَدَارَتْ الْهَيْجَاءَ رَحَاهَا

وقوله:

فَإِنْ يَنْجُ اللَّعِينُ لَغَيْرِ مَنْجَى

لقد فغرت شعوباً عليه فاهها

ثم اشتراك السيد الأعلى في عدة كلمات من قافية الخنساء نحو:

(رحاها - ظباها - لظاها - نداها - كراها - صداها)

وقد تلاقى بقافية الخنساء في نهاية الشطر الأول نحو كلمة: مداها، وقد

يأتي بكلمتها في الشطر الأول كقافية له نحو كلمة: قذاها.

لقد بلغت جيادكم مداها

وتقول الخنساء:

فتى الفتيان ما بلغوا مسداه

ويقول السيد الأعلى:

وعين الحرب لم تطحر قذاها

وتقول الخنساء:

بكت عيني وعاولدها قذاها

وستعرض لمواطن التقاء الشاعر مع الشاعرة في هذه القوافي بعد قليل.
وكانت المناسبة تدعو شاعرنا إلى الخفة بالتفعيلات، فهو هنا يزف بشرى انتصار أبي يعقوب في موقعة الجلاب على ابن مردنيش فالمناسبة دعت إلى اختيار هذا البحر من بحور الشعر العربي - وإن كان هذا غير ملزم - والذي تلاءم أيضاً مع رثاء الخنساء لأخيها صخر فالتفعيلات خفيفة على النفس بعد أن أنهكتها مصيبة فقدته بالبكاء والعويل وفقدان لذة الوسن، ونستطيع أن نضيف إلى أسباب هذا التلاقي أن كلا الاثنین يمتدح آخرأ ويعدد مناقبه ويذكر محامده وأفضاله، وعلى ذلك فإن القصيدتين اتفقتا في المضمون وإن كان الداعي إليه قد اختلف.

ونلاحظ أن الصفات التي جمعت بين الممدوح «أبي يعقوب» والمؤن «صخر واحدة»، تمثلت في الشجاعة والإقدام ورفعة المكانة وعلو الهمة، والفدى والكرم، وإن اختلفت الصيغات التي ظهرت فيها وألبيستها.

كما تلاقت القصيدتان على أن تتجنبا المقدمة التقليدية فلا مجال في الرثاء إلى مثل هذه الوقفات، ولا مجال أيضاً في المعارضة للتطويل بذكر ما لا يليق بالمقام، فهذه القصيدة كان لها من الفرحة بالبشرى منزلة كبيرة حتى قال ابن صاحب الصلاة: «وأمر الأمير الفقيه أبا محمد المالقي أن ينشد هذه القصيدة

المدرجة في الكتاب الواصل بمحضر أشياخ الموحدين وشيوخ طلبة الحضر في مجلسه العالي فأنشدها، فاستبشروا بها واستحسنوا أغراضها بالأخوة الموصولة ومقصدها، وزادوا استبشاراً إلى البشرى بالكتاب، ودعوا إلى الله تعالى في تمادي النصر والعافية وتعجيل اللقاء بالإياب، من الأخوة الأحباب، وضربت الطبول فيها^(١).

البناء التصويري:

ويتلاقى الشاعران على المستوى التصويري، فيصور أبو حفص جياذ المدوح وقد بلغت المدى في العَدُوِّ والقتال حتى نالت بغيتها من الغلبة على الأعداء.

لقد بلغت جياذكم مداها ونالت ما أرادت من عداها
كذلك صخر فقد بلغ المدى في الفتوة والشجاعة والكرم فهو يصل إلى ما لا يستطيع الآخرون الوصول إليه وهو يواصل في حين يقف الآخرون ولا يصلون مداها.

فتى الفتيان ما بلغوا مداه ولا يُكْدَى إذا بلغت كُداها
ولا يخفى ما في البيتين من الاستعانة بحرف المد الألف الذي يدل دلالة ممتدة على ما أراده كل من الشاعرين من الانطلاق نحو تحقيق المجد وعدم التوقف.

ويظهر في القصيدتين ما للفرس من أهمية في الوصول بفارسه إلى إحراز الانتصارات، فهي جياذ المدوح يتم بها النصر، وها هي فرس صخر "طلقة" التي طالما امتطى صهوتها منطلقاً نحو أعدائه فلم تُخَيِّب ظنه ولكنها كما صورتها

(١) المنُّ بالأمانة: ٢٠٩.

الخنساء فإنها تعبت كثيراً وبذلت جهداً متواصلاً لكثرة ما كان يخوض فارسها من غمار المعارك، أما الآن وبعد مقتله فقد استراحت من عناء الحروب وويلاتها.

لقد فقدتك طلبة فاستراحت فليت الخيل فارسها يراها
لكن أبا حفص أتاح لوصف هذه الفرس -وصف بطولاتها- ثلاثة أبيات آخر فخر فيها بصفات هذه الخيول فهي حمولة تظل تسير طوال الليل حتى يأتي عليها الصباح منبياً عن تحملها وبأسها، وهذه الجياد تفعل هذا إرضاءً للأمير وترى عزها وجاهاها في طاعته التي هي طاعة فرسانه، ولا تبالي بما تتحمله من تعب وإهمال مظهرها أثناء هذه الحروب، ثم هي هائمة بحب طاعة الأمير وكأن الصلة بينهما توثقت وقويت حتى هامت به فأطاعته فأخذت تطوي الصحاري الجذباء الوعرة طياً وكأنها أصبحت لا ترى مما أصابها من إرهاق وإعياء.

وواضح أن هذا هو المعنى نفسه الذي أرادته الخنساء ولخصته في قولها:

لقد فقدتك طلبة فاستراحت

لقد استراحت من كل ما وصفه وعبر عنه أبو حفص.

صورة أخرى يتلاقى فيها أبو حفص مع الخنساء فلا يجد أفضل من تعبيرها عن الحرب بأن وصفتها بالرحى التي تطحن الحبوب فلا تبقي على حبة سليمة فقالت الخنساء:

وخيل قد دلفت لها بخيل فدارت بين كبشيتها رحاها

وخيل الأولى هي خيل الأعداء والثانية هي خيل صخر، فدارت بين الشتين حرب طاحنة بما أوحى به كلمة كبشيتها وما في تلاقيهما من طحن للقرون، وما أوحى به كلمة دارت رحاها فالرحى تدور وتطحن الرجال تحت

ثفالها، وهذه الصورة أخذها أبو حفص ليعبر بها عن اشتداد الحرب وأن قد حمى
وطيسها، فدارت بين الرجال كما تدور الرحى لا تتوقف حتى تؤدي مهمتها
والسبب الذي من أجله دارت، فيقول أبو حفص:

دَرَّثَهُمْ فِيهِ رِيحُ النَّصْرِ طِيْحُنًا غَدَاةُ أَدَارَتِ الْمُهَيْجَاءُ رَحَاهَا^(١)

وهذه الصورة سبق إليها في معلقة زهير حيث يقول:

فَتَغْرُكُكُمْ غَرْكَ الرُّحَى بِثِفَالِهَا وَتُلْقَحُ كِشَافًا ثُمَّ تُخِيلُ فَتُثِّمُ

وقد يكون عبر عن الخيول التي هي أهم أدوات النصر بقوله ريح النصر
لأنها تأتي فتبشر بالنصر، أو كأن هذه الخيول في سرعتها كالريح الشديدة التي
تركت الأعداء صرعى وكأنهم ذاك الطحين الذي أنتجته الرحى، ويبدو ثمة
فارق بين الصورتين فعلى حين ذكر أبو حفص نتيجة دوران الرحى، فإن
الخنساء تركت باب التخييل مفتوحاً على مصراعيه لينسج القارئ أو السامع
باقي جوانب الصورة.

بيت آخر وصورة أخرى تظهر تأثير أبي حفص بخيالات الخنساء
وتصاويرها، ولنقرأ قوله:

تَكْتُمُ فِي غِمَارٍ أَوْ غُبَارٍ وَعَيْنُ الْحَرْبِ لَمْ تَطْحَرْ قَذَاهَا

وقد استعار فيه صورة الخنساء لعينها المحمرة والتي ساء منظرها، كالتى
أصابها العوار لقذى وقع فيها فما تنام ولا يغمض جفنها لما تشعر به من ألم، أو
كأن غياب النوم عنها هو الذي أدمى عينها فباتت مقرحة الأجفان دامعة
العينين، فهي تسهر ليلها باكية بكاءً شديداً لا ينفك يترك عينها مقرحة، وهذا
الوصف للخنساء من الأوصاف الشهيرة التي اختصت بها واشتهرت.

بَكَتْ عَيْنِي وَعَاوَدَهَا قَذَاهَا بَعَوَّارٌ فَمَا تَقْضِي كَرَاهَا

(١) ديوان زهير: ١٩.

وقد نقل أبو حفص هذه الصورة البشعة لعين الخنساء نقلها إلى وصف الحرب، فهي بشعة المنظر لما فيها من أهوال القتال وبشاعة صور القتلى، وقد جعل الحرب في استمرارها كالعين التي أصابها الغبار ولم يزل بها يقذيتها ويبشع من منظرها، فأول ما يطل علينا من الوجه العينان فإذا قبحنا قبح الوجه كله. ونستطيع أن نطمئن إلى القول بأن الصورة على مستواها التخيلي عند أبي حفص ظهرت أكثر استقصاءً للجزئيات، وأوفى حقاً لما يتطلبه وصف المعارك من الإفاضة من جزئية إلى أخرى وتتبع الصورة إلى منتهاها، فالشاعر في معرض استعراض قوة المدوح ووصف بطولاته؛ فلا يجوز له هنا القضم والاقتضاب. أما خنساؤنا فنلتمس لها ألف عذر في كونها أولاً لم تشهد تلك المعارك وثانياً في أن الحالة النفسية التي تعيشها أتت على قواها وامتداد نفسها الشعري، إنها في حالة عدم اتزان تتداخل عليها الأفكار فتصف كرم أخيها صخر وحزن عشيرته لفقده ثم تصف شدته على أعدائه ثم تعود ثانية للكرم، وهكذا تبدو الخنساء مشوشة الفكر تتحدث عن خلة ولا تستوفيها فجاءت صورها منفردة العقد وهذا ما لم يُعَبَّ به خيال أبي حفص.

مواطن التميز:

ومما امتازت به المدحة الأندلسية إضفاء الصبغة الدينية على المدوح وأعماله فيظهر في صورة محمودة محبوبة، فهو لا يغزو إلا في سبيل الله ولحماية دينه وكذلك أصحابه؛ فينالون بذلك رضا الله وبركته، ودائماً ما يصور المدوح بأنه على هدى وأن أعداءه على الضلال لكي يسوِّغ لهذه الغزوات، وعادة ما يمتدح بصفات العدل والتقوى والعزيمة الماضية.

وعلى مستوى الدلالات اللفظية فقد عبرت القصيدة عن ذلك فنرى
أبا حفص يستخدم تلك الألفاظ المعبرة الموحية من مثل قوله :
(فإن ينج اللعين- همم كبار- فبورك للخليفة- أطاعوا الله- فأرضوا
ربهم- يخبط فى ضلال- هو النور- شمس الهداية- سيقضي حاجها لرب-
رعاكم ذو الجلال).

ويحق لنا أن نعترف لصاحب المعارضة أبي حفص بالتفوق الفني؛ فقد
جاءت المعارضة قوية الألفاظ مسبوكة العبارات جزلة التراكيب تزخم بالخيالات
المبدعة والمستوحاة، إنه في معارضته هذه لم يكن مقلداً ولا مستنسخاً، إنما معجباً
متأثراً مبدعاً ملهماً.

حازم القرطاجني يعارض امرأ القيس^(١)

لعينيك قل إن زرت أفضل مُرسَل
وفي طيبة فانزل ولا تغش منزلاً
وزر روضة قد طالما طاب نشرها
وأثوابك اخلع مُحرمًا ومصدقًا
لدى كعبة قد فاض دمعي لبغليها
فيا حادي الأمال ميربي ولا تقل
فقد حلفت نفسي بذاك وأقسمت
فقلت لها لا شك أني طالع
وكم حملت في أظهر العزم رحلها
وعانت العجز الذي عاق عزمها
نبي هدى قد قال للكفر نوره
تلا سوراً ما قولها بمعارض
لقد نزلت في الأرض ملة هذيه
أنت مغرباً من مشرق وتعرضت
فهازت بلاد الشرق من زينة بها
فصلى عليه الله ما لاح بارق
نبي غزا الأعداء بين ثلاثع
فكم ملك والفاء في زي منجد
وكم من يمان واضح جاءه اكتسى
ومن أبطحى نيط عنه لجادة
أزالوا ببدر عن سروجهم العدا

قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل
يسقط اللوى بين الدخول فحومل
لما نسجتها من جنوب وشمال
لدى الستر إلا لبسة المتفضل
على النحر حتى بل دمعي عملي
عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل
على وألت خلفه لم تحلل
وانك مهما تأمري القلب يفعل
فيا عجباً من كورها المتحمل
فقلت لك الويلات إنك مرجلي
ألا أيها الليل الطويل ألا الحمل
إذا هي نصته ولا بمعطل
نزول اليماني ذي العباب الحمل
تعرض ألاء الوشاح المفصل
بشق وشق عندما لم يحول
كلمع اليدين في حبي مكلل
وبين أكام بعدما متأمل
بمنجرد قيد الأوابد هيكل
بضاف فويق الأرض ليس بأعزل
بجيد معيم في العشرة مخول
كما زلت الصفواء بالمشزل

(١) ديوان حازم: ٨٩.

ونادوا طلباهم لا يفتك فتى ولا
وفض جموعاً قد غدا جامعاً لهم
وأحموا وطيساً في حنين كأنه
ونادوا بنات النبع بالنصر أثمري
ومن له سددت سهمين فاضربي
فما أغنت الأبدان درع بها اكتست
وأضحت لوالسها ومالكها العدا
وقد فر منصاع كما فر خاضب
وكم قال يا ليل الوغى طلت فانبج
فليت جوادي لم يسر بي إلى الوغى
وكم مرقى أوطاس منهم بمسرج
وقرطه خرصاً كمصباح مسرج
فيرنو لها فوق هاديه طرفه
ويسمع من كافورتين بجاني
ترفع أن يغزى له شد شادن
ولكنه يمضي كما مر مزيد
ويغشى العدا كالسهم أو كالشهاب
جياذ أعادت رسم رسم دارساً
وربعت بها خيل القياصر فاخفت
سبت عرباً من نسوة العرب تسبي
وكم من سبايا الفرس والصفر أسهرت
وحزن بدوراً من ليالي شعورها
وأبقت بأرض الشام هاماً كأنها
وما جف من حب القلوب بغورها
لخضراء ما دببت ولا نبئت بها

كبير أناس في بجاد مزل
بنا بطن جف في قفاف عقنقل
إذا جاش فيه حميه غلى مرجل
ولا تبعدينا من جئناك المعلل
بسهميك في أعشار قلب مقل
ثرائبها مصقولة كالسججل
يقولون لا تهلك أسى وتجمل
لدى سمرات الحي ناقف حنظل
بصبح وما الإصباح منك بأمثل
وبات بعيني قائماً غير مرسل
متى ما ترق العين فيه تسهل
أهان السليط في الدبال المقل
بناظرة من وخش وجرة مطلق
أثبت كفنو السنخلة المتشكل
وارخاء سرحان وتقريب ثقل
يكب على الأذقان دوح الكنهيل
كجلمود صخر حطه السيل من عل
وهل عند رسم دارس من معول
نجواجرها في صرة لم تزيل
إذا ما اسبكرت بين درع ومجول
نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل
تفضل المدارى في مئسى ومرسل
بأرجائها القصوى أنابيش عئصل
وقبيعتها كأنه حب فلفل
أساريع ظبي أو مساويك إسجل

شدا طيرها في مثير ذي أرومة
 فشدت بروض ليس يذبل بعدها
 وكم هجرت في القيظ تحكى دوارعاً
 وكم أدجت والقطر يهفو هزيرة
 وخضن سيولاً فضن بالبید بعدما
 وكم ركزوا رمحاً بدعص كأنه
 فلم تب حصناً خوف حصنهم العدا
 فهدت بعصب شد بعد صقاله
 وجيش بأقصى الأرض ألقى جرأه
 يدك الصفا دكاً ولو مر بعضه
 دعا النصر والتأييد راياتيه اسحي
 لواء منير النصل طار كأنه
 كأن دم الأعداء في عذاباته
 صحاب برؤا هام العدا وكم قرؤا
 وكم أكثرؤا ما طاب من لحم جفرة
 وكم جبن من غبراء لم يسق نبثها
 حكى طيب ذكراهم ومُر كفاحهم
 لأمداح خير الخلق قلبي قد صبا
 فدغ من أيام صلحن له صبا
 وأصبح عن أم الحويرث ما سلا
 وكن في مديح المصطفى كمدبج
 وأمل به الأخرى ودنياك دغ فقد
 وكم لنبيث للفؤاد منابث
 ينادي إلهي إن ذنبي قد عدا
 فكن لي مجيراً من شياطين شهوة

وساق كأنبوب السقى المذل
 بكل مغار الفتل شد بيذبل
 عذاري دوار في الملاء المسدل
 ويلوي بأثواب العنيف المثل
 أثرن غباراً بالكديد المركل
 من السيل والغشاء فلكة مغزل
 ولا أطمأ إلا مشيداً بجندل
 بامراس كثنان إلى صم جندل
 وأردف أعجازاً وناء بكلكل
 وأيسر على الستار فيذبل
 على أثرينا ذيل مرطر مرحل
 منارة ممسي راهب متبتل
 عصارة جئاء بشيب مرجل
 صفيف شواء أو قدير معجل
 وشحم كهذاب الدمقس المقتل
 ذراكاً ولم يثضح بماء فيغسل
 مذاك عروس أو صلاية حنظل
 وليس صباي عن هواها بمثسل
 ولا سيما يوم بدارة جلجل
 وجاريتها أم الرباب بماسل
 يقلب كفيه بخبط مؤصل
 تمتعت من هواها غير معجل
 نصيح على تغذاله غير مؤتل
 على بأنواع الهموم ليتلي
 على حراص لو يسرون مقتلي

وَيُنْشِدُ دُنْيَاهُ إِذَا مَا تَذَلَّتْ
فَإِنْ تَصَلِّيَ حَبْلِي بِخَيْرٍ وَصَلَّتْهُ
وَأَخْسِنُ بِقَطْعِ الْحَبْلِ مِنْكَ وَبَيْتُهُ
أَيَا سَامِعِي مَذْحَ الرِّسُولِ تَشْتَقُوا
وَرَوْضَةَ هَدٍ لِلنَّبِيِّ مُحَمَّدٍ
وَيَا مَنْ أَبِي الْإِصْفَاءِ مَا أَنْتَ مَهْتَدٍ
فَلَوْ مُطْفِئاً أَنْشَدْتُهَا لَفَظَهَا أَرْعَوْتُ
وَلَوْ سَمِعْتُهُ عُصْنُ طُودٍ أَمَامَهَا

أَفَاطَمَ مَهْلًا بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ
وَإِنْ كُنْتُ قَدْ أَزْمَعْتُ صَرْمِي فَأَجْلِي
فَسَلِّ ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكَ تُسَلِّ
تُسِيمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرِيَا الْقَرَنُفْلِ
غُذَاهَا نَحِيرُ الْمَاءِ غَيْرُ الْحُلُلِ
وَمَا إِنْ أَرَى عَنْكَ الْعِمَايَةَ تَنْجَلِي
فَالْهَيْتَهَا عَنْ ذِي تَمَائِمٍ مَحُولِ
فَأَنْزِلْ مِنْهَا الْعُصْنُ مِنْ كُلِّ مَنْزِلِ

معلقة امرئ القيس^(١)

قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل
 فتوضّح فالبقرة لم يغف رَسْمُها
 ترى بَعَرَ الأرام في عَرَصَاتِها
 كأنني غداة البين يومَ تُحْمَلُوا
 وقوفاً بها صَحْبي على مطيئهم،
 وإن شِيفائي عبْرَةٌ مُهْرَاقَةٌ
 كدأبك من أم الحوِثِرِث قبلها
 إذا قامتا تُضَوِّعُ المسكُ مِنْهُمَا
 ففاضت دُموعُ العينِ مِنِّي صَبَابَةٌ
 ألا رَبِّ يومَ لك مِنْهُنَّ صالِح
 ويومَ عَقَرْتُ للعذارى مطيئِي،
 فظلُّ العذارى يَرْتَمِينَ بِلَحْمِهَا
 ويومَ دخلتُ الحِدرَ خدرَ عُنْزَةٍ
 تقولُ وقد مالَ الغبيطُ بنا معاً
 فقلتُ لها سيري وأزخي زِمَامَةً
 فمِثْلِكَ حُبْلَى قد طَرَفْتُ ومُرْضِع
 إذا ما بكى من خلفها انصرفتُ له
 ويوماً على ظَهْرِ الكَثيبِ نَعْدَرْتُ
 أفاطِمَ مهلاً بَعْضَ هذا التَّدْلِيلِ
 أغرَّكَ مِنِّي أن حُبَّكَ قَاتِلِي

بسقط اللوى بين الدخول فحومل
 لما نسجتها من جنوب وشمال
 وقيعانها كأنه حَبٌّ قُلُقُلٍ
 لدى سَمَرَاتِ الحَيِّ نَاقِفٌ حنظل
 يقولون لا تهلك أَسَى وتَجْمَل
 فهل عند رَسْمِ دارِسٍ من مُعَوِّل
 وجارتِها أم الرُّبابِ يَمَاسِلُ
 نسيمُ الصُّبا جاءت برِّيا القُرْلُفُل
 على التَّحَرِّ حتى بلُّ دَمْعِي مِخْمَلِي
 ولا سيما يومَ بدارَةِ جُلْجُلٍ
 فيا عَجَباً من كورِها المِثْحَمَلِ
 وشحم كَهْذَابِ الدَّمَقْسِ المُفْتَلِ
 فقالت لك الويلات إلك مُرْجَلِي
 عَقَرْتُ بعيري يا امرأ القيس فانزِل
 ولا تُبْعِدْنِي من جَنَّاكِ المَعْلَلِ
 فالهَيْثُها عن ذي تَمَائِمٍ مُخَوِّلٍ
 بشِقٍّ وتَحْشِي شِقُّها لم يُخَوِّلِ
 على وآلتِ حَلْفَةٍ لم تُحْلَلِ
 وإن كنتِ قد أزمعتِ صَرْمِي فأَجْلِي
 وآلِكَ مَهْمَا تَأْمُرِي القلبُ يَفْعَلِ

(١) الديوان: ٢٩.

وَأِنْ نَكَ قَدْ سَاءَ نَكَ مِنِّي خَلِيقَةٌ
وَمَا ذَرَفْتَ عَيْنَاكَ إِلَّا لِتَضْرِبِي
وَيَيْضَةُ خِذْرِ لَا يُرَامُ خَبَاوَهَا
تَجَاوَزَتْ حِرَاساً إِلَيْهَا وَمَعَشَرًا
إِذَا مَا الثَّرِيَّا فِي السَّمَاءِ تُعَرِّضَتْ
فَجِئْتُ وَقَدْ نَضْتُ لَنَوْمِ ثِيَابِهَا
فَقَالَتْ: يَمِينَ اللَّهِ مَا لَكَ حِيلَةٌ
خَرَجْتُ بِهَا أَمْشِي تُجَرُّ وَرَاءَنَا
فَلَمَّا أَجَزْنَا سَاحَةَ الْحَيِّ وَالتَّحَى
مَصَرْتُ بِفَوْدِي رَأْسَهَا فَتَمَائِلَتْ
مُهْفَهْفَةً يَيْضَاءُ غَيْرُ مَفَاضَةٍ
كَبْكُرِ الْمَقَانِاةِ الْبَيَاضِ بِصَفْرَةٍ
نَصْدَ وَتَبْدِي عَنْ أَسِيلٍ وَتَقِي
وَجِيدٍ كَجِيدِ الرَّثْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ
وَفَرَعٍ يَزِينُ الْمَتْنَ أَسْوَدَ فَاجِمٍ
غَدَائِرُهَا مُسْتَشْزِرَاتٌ إِلَى الْعُلَا
وَكَشْحٍ لَطِيفٍ كَالْجَدِيلِ مُحْصَرٍ
وَتَضْحِي فَتَبِتُ الْمِسْكَ فَوْقَ فَرَاشِهَا
وَتُعْطُو بِرَخْصٍ غَيْرِ شَتْنٍ كَأَنَّهُ
تَضْيِءُ الظَّلَامَ بِالْعِشَاءِ كَأَنَّهَُا
إِلَى مِثْلِهَا يَرْنُو الْحَلِيمُ صَبَابَةً
تَسَلَّتْ عَمَائَاتُ الرِّجَالِ عَنْ الصَّبَا
إِلَّا رَبَّ خَصَمٍ فَيْكُ الْوَي رَدْدُهُ

فَسَلِّي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكَ تُسَلِّ
بِسَهْمِيكَ فِي أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقْتَلٍ
تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوِهَا غَيْرَ مُعْجَلٍ
عَلَى حِرَاصاً لَوْ يُسْرُونَ مُقْتَلِي
تُعَرِّضُ أَثْنَاءَ الْوَشَاحِ الْمُفْصَلِ
لَدَى السُّتْرِ إِلَّا لَيْسَةَ الْمُتَفَضِّلِ
وَمَا إِنْ أَرَى عَنْكَ الْغَوَايَةَ تُنْجَلِي
عَلَى أَثَرَيْنَا ذَيْلَ مِرْطٍ مُرَحِّلِ
بَنَا بَطْنٌ خَبِتَ ذِي حِقَافٍ عَقَنْقَلِ
عَلَى هَضِيمِ الْكَشْحِ رِيَا الْمَخْلُخَلِ
تَرَائِبُهَا مَصْنُوقَةٌ كَالسُّجْنَجَلِ
غَذَاهَا تَمِيرُ الْمَاءِ غَيْرُ الْمُحْلَلِ
بِنَظَرَةٍ مِنْ وَحْشٍ وَجَرَةٍ مُطْفِلِ
إِذَا هِيَ نَصْتُهُ وَلَا يَمُغْطِلِ
أَثِيرٌ كَقَيْنِو النُّخْلَةِ الْمُتَعَثِّكِلِ
تُضِلُّ الْعِقَاصُ فِي مُثْنَى وَمُرْسَلِ
وَسَاقٍ كَأَلْبُوبِ السُّقْيِ الْمَدْلَلِ
نُزُومُ الضُّحَى لَمْ تُنْطِقْ عَنْ تَفْضِلِ
أَسَارِيعُ ظَنِّي أَوْ مَسَاوِيكَ إِسْجَلِ
مَنَارَةٌ مُنْسِي رَاهِبٍ مُتَبَلِّلِ
إِذَا مَا اسْبَكْرَتْ بَيْنَ دَرْعٍ وَمِجْوَلِ
وَلَيْسَ فَوَادِي عَنْ هَوَاكَ يُنْسَلِ
نَصِيحٍ عَلَى تَعْدَالِهِ غَيْرِ مُؤَلِّلِ

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ
فَقُلْتُ لَهُ لِمَا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا الْجَلِي
فِيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ
وَقَرَبَتُهُ أَقْصَامُ جَعَلْتُ عِصَامَهَا
وَوَادٍ كَجَوْفِ الْعَيْرِ قَفَرٍ قَطْعَتُهُ
فَقُلْتُ لَهُ لِمَا عَوِي : إِنَّ شَأْنَنَا
كِلَانَا إِذَا مَا نَالَ شَيْئًا أَفَاءَهُ
وَقَدْ اغْتَدَى وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا
مِكْرٌ مِفْرٌ مُقْبِلٌ مُذِيرٌ مَعَا
كَمَبِتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالٍ مَتْنَهُ
عَلَى الدُّبْلِ جَبَّاشٍ كَأَنَّ اهْتِزَامَهُ
مِسْحٌ إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الْوَنَى
يُزِلُّ الْغُلَامَ الْخِفَافَ عَنْ صَهْوَاتِهِ
دَرِيرٌ كَحُذْرُوفِ الْوَلِيدِ أَمْرُهُ
لَهُ أَنْطَلَا ظِيٍّ وَسَاقَا نَعَامَةٍ
ضَلِيعٌ إِذَا اسْتَدْبَرْتُهُ سَدَّ فَرْجَهُ
كَأَنَّ عَلَى الْمُتَيْنِ مِنْهُ إِذَا التَّحَى
كَأَنَّ دِمَاءَ الْهَادِيَّاتِ بِتَحْرِهِ
فَعَنْ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعَاجَهُ
فَادْبَرْنَ كَالْجَزْعِ الْمَفْصَلِ يَبْنِيهِ
فَالْحَقْنَا بِالْهَادِيَّاتِ وَدَوْنَهُ
فَعَادِي عِدَاءٍ بَيْنَ ثَوْرٍ وَنَعَجَةٍ

عَلَى بِالسَّوَابِ الْمَمُومِ لِيَبْتَلِي
وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءً بِكُلِّكَلٍ
بَصْبِيعٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمَثَلٍ
بِأَمْرَاسٍ كَثَّانٍ إِلَى صُفْمٍ جَنْدَلٍ
عَلَى كَاهِلٍ مِنِّي ذُلُولٍ مُرَحَّلٍ
بِهِ الذُّبُّ يَعْوِي كَالْخَلِيعِ الْمُعْبِلِ
قَلِيلُ الْغِنَى إِنْ كُنْتَ لِمَا تُمَوِّلُ
وَمَنْ يَحْتَرِثُ حَرْثِي وَحَرْثُكَ يَهْزُلُ
بِمُنْجَرِدٍ قَبِيدٍ الْأَوَابِدِ هَبِ كُلِّ
كَجَلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّ السَّيْلُ مِنْ عَلٍ
كَمَا زَلَّتِ الصُّفُوفُ بِالْمُتَنَزِّلِ
إِذَا جَاشَ فِيهِ حَمِيهِ غَلَى مِرْجَلُ
أَثَرُنَ الْغُبَارِ بِالْكَدِيدِ الْمُرْكَلِ
وَيُلَوِي بِالثَّوَابِ الْعَنِيفِ الْمُثْقَلِ
تَتَابَعُ كَفَيْهِ بِخَطِيطٍ مُوَصَّلِ
وَارْتِخَاءُ سِرْحَانٍ وَتَقَرِيبُ ثَقْلٍ
بِضَافٍ قَوِيْقِ الْأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْزَلِ
مَدَاكَ عَرُوسٍ أَوْ صَلَابَةٍ حَنْظَلِ
عُصَارَةُ جِنَاءٍ بِشَيْبٍ مُرْجَلِ
عَذَارَى دَوَارٍ فِي مُلَاءٍ مُدَلِّلِ
بِحَسِيدٍ مُعَمٍّ فِي الْعَشِيرَةِ مُخَوِّلِ
جَوَاجِرُهَا فِي صَرَقَةٍ لَمْ تُزِيلِ
دِرَاكَا وَلَمْ يَنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَلِ

فَظَلَّ طَهَاءُ اللَّحْمِ مِنْ بَيْنِ مُتَضَجِّ
وَرُخْنَا يَكَادُ الطُّرْفُ يَقْصُرُ دَوْنَهُ
فَبَاتَ عَلَيْهِ سَرْجُهُ وَجَامُهُ
أَصَاحُ نَرَى بَرْقًا أَرِيكَ وَمِبْضَةً
يُضِيءُ سَنَاهُ أَوْ مَصَابِيحُ رَاهِبٍ
فَعَدْتُ لَهُ وَصَحْبَتِي بَيْنَ ضَارِجٍ
عَلَى قَطَنِ بِالشَّيْمِ أَيْمَنُ صَوْبِهِ
فَأَضْحَى يَسُحُّ الْمَاءَ حَوْلَ كُثَيْفَةٍ
وَمَرَّ عَلَى الْقَنَانِ مِنْ ثَفْيَانِهِ
وَكَيْمَاءٍ لَمْ يَثْرُكْ بِهَا جِدَعٌ لِحْلَةٍ
كَأَنَّ كَبِيرًا فِي عَرَانِينَ وَيْلِهِ
كَأَنَّ ذُرَى رَأْسِ الْمُجَنِّمِ غُدْوَةً
وَأَلْقَى بِصَحْرَاءِ الْقَبِيضِ بَعَاغَةً
كَأَنَّ مَكَاكِي الْجَوَاءِ غُدْيَةً
كَأَنَّ السُّبَاعَ فِيهِ غُرْقَى عَشِيَّةً

صَفِيفَ شِوَاءٍ أَوْ قَدِيرٍ مُعْجَلٍ
مَتَى مَا تَرَقَّ الْعَيْنُ فِيهِ تُسْفَلُ
وَبَاتَ بَعْيِي قَائِمًا غَيْرَ مُرْمَلٍ
كَلَمَعَ الْيَدَيْنِ فِي حَيٍّ مَكْلَلٍ
أَمَالَ السُّلَيْطُ بِالذُّبَالِ الْمُفْتَلِ
وَبَيْنَ الْعُدَيْبِ بَعْدَ مَا مَتَأَمَلِي
وَأَيْسَرُهُ عَلَى السِّتَارِ فَيَدْبُلُ
يَكْبُ عَلَى الْأَذْقَانِ دَوْحَ الْكَنْهَبِلِ
فَأَنْزَلَ مِنْهُ الْعُصْمَ مِنْ كُلِّ مَنْزِلِ
وَلَا أَطْمَأَ إِلَّا مَشِيدًا بِجَنْدَلِ
كَبِيرُ أَنْاسٍ فِي بِجَادٍ مُزْمَلِ
مِنَ السَّيْلِ وَالْأَغْشَاءِ فَلَكَّةٌ مِغْزَلِ
نُزُولِ الْيَمَانِي ذِي الْعِيَابِ الْحَمَلِ
صُبْحَنَ سُلَافًا مِنْ رَحِيقِ مُقْلَقَلِ
بَارِجَائِهِ الْقُصُوفُ أَنْابِيشُ عُنْصَلِ

في رحاب الدراسة النصية

وهذه القصيدة لون آخر من ألوان المعارضات وليست معارضة كاملة، وإنما هي نوع منها.

هيكل القصيدة:

هذه المعارضة اللامية ذات القافية المكسورة والتي يعارض فيها حازم القرطاجني معلقة امرئ القيس الشهيرة يستهلها حازم بوصف الرحلة المقدسة وتحمل المشاق في سبيل الوصول إلى المدينة المنورة مثوى رسول الله صلى الله عليه وسلم وإلى بيت الله الحرام في مكة المكرمة، وشغل هذا الغرض الأبيات الخمسة الأولى، وقد استعاض بها عن الوقوف على الأطلال الدوارس وبكاء الأحبة والتي اتسعت لها تسعة أبيات في مستهل المعلقة. ثم مدح القرطاجني رسول الله والمجاهدين في تسعة عشر بيتاً وجاء هذا المقطع مقابلاً لوصف امرئ القيس مغامراته مع معشوقاته والتي أفرد لها أربعة وثلاثين بيتاً من المعلقة. ثم وصف حازم الليل والخيال في ثلاثة وعشرين بيتاً استغرقت في المعلقة تسعة عشر بيتاً أضاف إليها الملك الضليل سبعة أبيات كن في وصف الصيد والشواء.

أما ختام المعارضة فجاء عودة إلى مدح الرسول والصحابة في خمسة أبيات تبعها بخمسة عشر بيتاً في الزهد والوعظ والحكمة، على حين نرى امرأ القيس ينهي المعلقة بوصف البرق وقد شغل هذا اثني عشر بيتاً.

وقد صرف حازم معاني معلقة امرئ القيس إلى معانيه التي امتدح بها الرسول الكريم وأصحابه الأطهار، وقد أجاد حازم في اختيار الأشطر المناسبة

الموافقة لما يريد التعبير عنه ببراعة ودقة فهم وتذوق واضح لصور المعلقة فجاءت وكأنها صنعت خصيصاً لأغراض حازم، مما يدل على براعة حازم، فأغراض معارضته تختلف في كثير مع أغراض القصيدة المعارضة، لكنه استطاع بهذا التقليد الجديد أن يوازن بين المفاهيم، وهذا النوع من المعارضات يدل على مدى إتقان فن المعارضات واللعب به والتفنن فيه.

أما بالنسبة لطول القصيدة فقد قاربت المعلقة، فالقصيدة بلغت تسعة وسبعين بيتاً وكانت المعلقة في واحد وثمانين بيتاً. وقد حالف حازم التوفيق في تقسيم أغراضه بنسب متوازنة مع أغراض المعلقة.

وكعهدنا بديوان حازم الذي اتسم بحسن السبك وكأنه ينشق عير الجاهلية ويروي من دلائها، فنرى عباراته وتصاويره كما لو نظمت على لسان شاعر جاهلي فجاء في هذه المعارضة وقد انسجمت ألفاظه وتراكيبه وصوره مع القصيدة المعارضة، انظر إليه يقول:

- ونادوا بنات النبع بالنصر أثمري

(ولا تبعدينا من جنناك المعلن)

- أنت مغرباً من مشرق وتعرضت

(تعرض أثناء الوشاح المفصل)

- لواء منير النصل طار كأنه

(منارة ممسي راهب متبتل)

- وكم أكثروا ما طاب من لحم جفرة

(وشحم كهذاب الدمقس المفتل)

- وأصبح عن أم الحويرث ما سلا

(وجارتها أم الرباب بمأسل)

إلى غير ذلك من أبيات العارضة أو الأبيات التي انتشرت على طول ديوانه وعرضه والتي يتمثل فيها روح الشاعر الجاهلي ولنا أن نرجع إلى الديوان ونطلع على القصائد رقم: ٦، ١٠، ٢٣ على سبيل المثال لا الحصر، ومطالعها على الترتيب:

- أجذت بمن أهوى بكوراً ركائبه

فليلي مقيم ليس تسرى كواكبه

- ما أقرب الآمال من يد مُرتج

يقضي الإله له بفتح المرتج

- أمن بارق أوري بجنح الدجى سقطا

تذكرت مَنْ حَلَّ الأبارق فالسقطا

مواطن التناص:

وفي الأبيات التالية التي أخص الأول برقم (١) ويمثل بيت حازم والثاني رقم (٢) ويمثل بيت امرئ القيس، سنرى حجم المشاكلة وحس اختيار الشطر المناسب للمعنى وقدرة حازم على استخدام الألفاظ نفسها وتطويعها لمعانيه:

١- لدى كعبة قد فاض دمعي لُبْعُها

(على النحر حتى بل دمعي مَحْمُلي)

٢- ففاضت دموع العين مني صباية

على النحر حتى بَلْ دمعي محملي

١- أتت مغرباً من مشرق وتعرضت

(تعرض أثناء الوشاح المفصل)

٢- إذا ما الثريا في السماء تعرضت

تعرض أثناء الوشاح المفصل

- ١- ومَن له سَدَدَتِ سَهْمِينِ فَاضْرِبِي
(بِسَهْمِيكَ فِي أَعْشَارِ قَلْبِ مُقْتُلِ)
- ٢- وَمَا ذَرَفَتْ عَيْنَاكَ إِلَّا لِتَضْرِبِي
بِسَهْمِيكَ فِي أَعْشَارِ قَلْبِ مُقْتُلِ
- ١- وَكَمْ قَالَ يَا لَيْلِ الْوَغَى طُلْتُ فَاذْبُلْجِ
(بِصَبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ)
- ٢- أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا الْمَجْلِي
بِصَبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ
- ١- تَرْفَعُ أَنْ يُعْزَى لَهُ شَدُّ شَادَنِ
(وَأَرْخَاءُ سَرْحَانٍ وَتَقْرِيْبُ تَتْفَلِ)
- ٢- لَهُ أَبْطَلَا ظِيٍّ وَسَاقَا نَعَامَةٍ
وَأَرْخَاءُ سَرْحَانٍ وَتَقْرِيْبُ تَتْفَلِ
- ١- فَدَعْ مِنْ لَأْيَامٍ صَلْحَنَ لَهُ صَبَا
(وَلَا سَيِّمَا يَوْمَ بَدَارَةِ جُلْجُلِ)
- ٢- أَلَا رَبُّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُمْ صَالِحِ
وَلَا سَيِّمَا يَوْمَ بَدَارَةِ جُلْجُلِ

لقد مكُن طول الدرس لهذه المعلقة والشغف بها كإحدى المعلقةات الشرقية التي فُتِنَ بها الأندلسيون شاعراً كحازم أن تمتزج روحه وتصاويره وتراكيبه معها فيخرج علينا بأروع المعارضات من هذا النمط الذي لم يظهر إلا في عصر الموحدين عصر نضوج فن المعارضات في الشعر الأندلسي.

وسوف نتعرض في الصفحات القلائل الآتية إلى عرض نماذج من توافق
الأسطر استكمالاً للصورة بغض النظر عن توحيد الأغراض ومن ذلك قوله:
فيا حادي الآمال سِرْ بي ولا تقل

(عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل)

فعندما أراد حازم وصف رحلته إلى رسول الله، وإذا به يصور تلك
المشقة ويطلب من الحادي الذي جعله حادي الآمال فهو الذي يسوقه إلى تحقيق
آماله وبلوغ مأربه، ويطلب منه ألا يضجر مما يلاقه، ويختار لهذه الصورة ما
يناسبها من وصف امرئ القيس للظعن ولتر هذه الصورة التي يصف فيها عظيم
المناسك بالإحرام قبل دخولها:

وأنوابك اخلع محرماً ومصدقاً

(لدى الستر إلا لبسة المتفضل)

فهو يستعير لصورة خلع الملابس والتجرد من زينتها صورة معشوقة
امرئ القيس عندما دخل عليها الخدر ليلاً ولم يكن على جسدها إلا خفيف
الثياب وكأنها متجردة.

وقد يصرف حازم معنى الشطر الأول إلى المعنى نفسه عند امرئ
القيس، فنجده في وصف نسوة العرب يحذو حذو امرئ القيس في وصفه
لإحدى حبيباته:

سبت عرباً من نسوة العرب تستبي

(إذا ما اسبكرت بين درع ومجول)

وكم من سبايا الفرس والصفير أسهرت

(نؤوم الضحى لم تتطرق عن تفضل)

فهو يصفهن بشدة الجمال الذي يسبي العقول بما لهن من امتداد وطول
قوام وبما يلبسن من ثياب تظهر جمالهن، وأولاء النسوة من الفرس ومن الصفر
يُسهرن العيون وهن نائمات إلى الضحى تدللاً منهن فغيرهن يكفينهن العمل
فلا يلبسن النطاق.

كذلك هذه الصورة في وصف الخيل فقد نقل إليها وصف امرئ القيس
لفرسه:

ترفع أن يعزى له شد شادن

(وإرخاء سرحان وتقريب نتفل)

ولكنه يمضي كما مر مزيد

(يكب على الأذقان دوح الكنهبل)

ويغشى العدا كالسهم أو كالشهاب أو

(كجلمود صخر حطه السيل من عل)

وقد استعان القرطاجني في وصف الفرس بأوصاف امرئ القيس لفرسه
تارة في أنواع حركاته أو في ضخامة جثته وثقلها وسرعة انخطاطها على الأعداء،
وتارة أخرى ينقل له وصف امرئ القيس للسحاب الذي يصب الماء صباً فيقتلع
الأشجار فكأن هذا الفرس عندما يقع على عدوه يقتلعه اقتلاعاً وذلك لقوته،
ثم يمتدح هذه الجياد التي تحقق النصر للإسلام:

جياد أعادت رسم رستم دارساً

(فهل عند رسم دارس من معول)

فحازم يصور فعل جياد الإسلام بقصور رستم وقد أعادتها رسوماً لا
ملامح معلومة لها ولا جدوى من البكاء عليها وهذا ما يحمله استفهام امرئ
القيس في الشطر الثاني.

وينتقل حازم إلى حديثه عن نفسه التي أقسمت على تحمل وعورة
الرحلة إلى الرسول:

فقلت لها لاشك أني طائع

وأنك مهما تأمري القلب يفعل

فهو يطيع نفسه ويُبرُّ قَسَمَها كذلك هي طاعة امرئ القيس لما طلبت منه
عنيزة مهما كلفته من بُعد عنها، ثم هو ينقل وصف المرأة إلى وصف الدنيا:
وينشد دنياه إذا ما تدللت

(أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل)

فإن تصلي حَبلي بخير وصلته

(وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملني)

وأحسن بقطع الحبل منك ويثته

(فسلني ثيابي من ثيابك تسُل)

فهو يقتبس أحوال المرأة من تدلل وصدود وهجران وقطيعة ليصور بها
الدنيا في مشاكستها إياه، وتدللها عليه فإذا كان وصالحاً لخيرها فليكن وإلا
فلتقاطعها ثم هو يجذ هذه القطيعة ويطلب منها أن تنفصل عنه وتهجره.

وفي بيت آخر يستعيد من شهوات نفسه التي تغريها به الشياطين في
الدنيا ويصور التفافهم حوله وحرصهم على الإيقاع به كحُرَّاس محبوبته الذين
يحرصون على قتله:

فكن لي مجيراً من شياطين شهوة

(على حراس لو يسرون مقتلي)

فها نحن نرى حازماً وقد صرف معنى تربص حراس محبوبته امرئ
القيس وعشيرتها ورغبتهم الشديدة في الإضرار به إلى معنى تربص الشياطين به
وحرصهم على إيقاعه في برائن الذنوب.

وننتقل إلى صورة أخرى هي صورة العدو وقد طالت عليه حرب
المجاهدين وما من كاشف منجل لها فصور ذلك بالليل وطوله فاستعار ليل امرئ
القيس وما زاد عليه فيه من هموم منعت عنه الإصباح ثم هو لا يرى في مجيء
الإصباح أفضل مما أتى به الليل.

وكم قال يا ليل الوغى طللت فانبلج

(بصبح وما الإصباح منك بأمثل)

فهذه الصورة توحى بثقل حرب المجاهدين وطولها على نفوس الأعداء
حتى إنهم يتمنون انجلاءها ثم هم يقعون فريسة الهم واليأس من أن تتغير بهم
الحال.

ثم هو يصور أرض الشام بعد نزول المجاهدين بها وكيف أنهم حولوها
إلى أطلال دارسة بعد حربهم للطغاة المتجبرين ويستعير وصف امرئ القيس
لبقايا الديار الدوارس مع الفارق بين البيثتين وطبيعة الأرضين:

وأبقت بأرض الشام هاماً كأنها

(بأرجائها القصوى أنايش عنصل)

وما جف من حب القلوب بغورها

(وقسيعانها كأنه حب فلفل)

لخضراء ما دبّت ولا نبتت بها

(أساريع ظبي أو مساويك إسحل)

فهذه أرض الروم بخصبها ونمائها وظلها وظلالها وأنهارها وجداولها وقد
أضحت بعد الحرب خراباً وبقايا أطلال لا يمرح فيها سوى الظباء والماعز.
ونختتم هذه الصور الرائعة بدرة الصور التي انتقاها وبرع فيها حازم
القرطاجني:

وروضة حمد للنبي محمد

(غذاها نَمير الماء غير المحلل)

فهذه الروضة من البهاء والحسن الخالص كالدرة في صفائها غذاها الماء النَمير فآتم حسن نَمائها، وهي في منزلتها بعيدة النوال لا يصلها ولا يحلها إلا من يستحسنها، ومن قَدَّم في سبيلها من الجهد والغوص والتعرض للأخطار ما يجعله جديراً بها، كذلك روضة النبي محمد فهي مكنونة في ذلك المسجد المطهر جميلة بهية بعيدة عن النوال لا يطؤها إلا من يخلص الرغبة في الوصول إليها ويبذل ما وسعه من جهد فيركب البحار ويقطع الفيافي ويواجه الأخطار حتى يكون أهلاً للاستمتاع بها والبقاء بين أرجائها.

إن أي شاعر لا يستطيع أن يرتقي هذا المرتقى أو أن يصل إليه على هذه الصورة من البراعة والإحكام والجمال إلا بطول الممارسة والمدارسة والمعايشة مع قصائد كبار المشاركة من الجاهليين.

البناء الصرفي:

وعلى المستوى الصرفي تميزت معارضة حازم باستخدام الأزمنة الصرفية بما يتناسب مع المقاطع من معانٍ. ففي مطلع المعارضة يحمل نفسه على الرحلة بما فيها من مشاق فكان له أن يستخدم أفعال الأمر التي تحض النفس حضاً على التحمل والتجلد ومن ذلك:

(قل - فانزل - لا تغش - وُرْز - اخلع - سِرْ بي - ولا تقل)

وحين ينتقل إلى المقطع الذي يذكر فيه رسول الله وفضله ويذكر أصحابه الكرام ونعوتهم، فإنه يستعمل لذلك الأزمنة الماضية ومثل ذلك:

(قال - تلا - نزلت - ففازت - فصلى - غزا - لاح - جاءه - نيط - أزلوا - نادوا - فض - أغنت - أضحت - فرّ - اكتست - طُلّت - حَزُنْ - أبقت - جفأ - شدا - شدّت - هجرت - أولجت - خض - ركزوا - فهذّت - دعا - بروا - جُبِنَ - حكى).

وحين يأتي دور الحكمة والموعظة نراه يعود إلى أزمنة المستقبل التي يأمر فيها نفسه وأصحابه والتي تدل على رغبته الصادقة في إصلاح المستقبل، ومن ذلك:

(فَدَعْ - وَكُنْ - وَأَحْسِنْ - تَنْشُتُوا)

وعندما يذكر فرسه يستخدم زمن الحاضر والمستقبل فهو معتد بجواده حريص عليه وعلى استمراره على هذه الحال والصفات، ومن ذلك:

(فِرْنُو - وَيَسْمَع - تَرْفَع - يَمْضِي - وَيَغْشَى)

على أننا نرى امراً القيس أكثر دقة في وصف فرسه من حازم لشدة ولعه به وغرامه وهو في ذلك يكثر من استخدام صيغ المبالغة:

(دَرِير - ضَلِيع - جِيَّاش - مِسَحْ - مِكْرُ - مِفْرُ)

كما يستعمل في وصفه صيغة اسم الفاعل ليدلل على قدرته وإمكاناته ومن ذلك:

(بِمَنْجَرْد - مُقْبِل - مُذِير)

وكما استعمل صيغة اسم الفاعل في وصف فرسه وما لها من دلالات، فقد استعان بصيغة اسم المفعول المضعفة وغير المضعفة وفيها:

(مُعُول - الْمُتَحَمِّل - الْمُفْتَل - الْمُعْلَل - مُقْتَل - مُعْجَل - الْمُفْصَل - مُرْجَل - الْمُخْلَجَل - الْمُحَلَّل - يَمْعَطَل - مُرْسَل - الْمَذَلَّل - مُؤَلَّل - الْمُعِيل - الْمُتَنَزَّل - الْمُرْكَل - الْمُثْقَل - مُوَصَّل - مُرْجَل - مُذِيل - مُعْجَل - مُكَلَّل - مُزْمَل - الْمُحْمَل - مُفْلَقَل).

كما يستعمل المصدر للمبالغة في تأصل الصفة فيه مثل:

(قَيْدُ الْأَوَابِدِ هَيْكَلٌ)

ثم ينوع العدد ليعين عن ميزاته وحركاته فيقول:

لَهُ أَطْلَا ظِيٍّ وَسَاقًا نَعَامَةً

وإرخاء سرحان وتقريب تنفل

إلى غير ذلك من الصفات التي أسهب امرؤ القيس في وصف فرسه بها

والتي تراجع القرطاجني عن الوصول إلى مستواها الدقيق البارع في وصف

الفرس، ولنقرأ ما جاء به امرؤ القيس:

مَكْرٌ مَقْرٌ مَقْبَلٌ مَدْبِرٌ مَعَاً

كجلمود صخر حَطَّه السَّيْلُ مِنْ عَلٍ

صورة حركية وتركيب يدل على براعة امرئ القيس قبل براعة فرسه.

وللنظر في وصف القرطاجني لفرسه:

ويغشى العدا كالسهم أو كالشهاب أو

(كجلمود صخر حطه السيل من عل)

فليس ثمة إلا تشبيهات تراثية تقليدية.

وإذا كان امرؤ القيس استخدم اسم الفاعل وصيغ المبالغة في وصف

فرسه فوفق أيما توفيق فإن حازماً في هذا الغرض لم يحظ بهذا القدر منه؛ لأنه

قصر وصفه للجياذ على أفعال المضارع والماضي وهي صيغ تحدد أفعالاً فقط

دون كبير اهتمام بوصف الجياذ أنفسها وأجزاء جسمها وحركاتها وطبائعها

بشكل مفصّل دقيق، ربما لأن الأمر لم يعد يهم الأندلسي في ذلك الوقت، وتلك

البيئة التي تنشغل بالكثير أكثر من وصف الجياذ كما وصفها البدوي في بيئته

المعدودة العناصر والتي يمثل الفرس فيها جانباً من أهم الجوانب.

البناء الأسلوبي:

ومن الأساليب التي التزمها القرطاجني في معارضته لعدة أبيات والتي تعد ظاهرة من ظواهره الأسلوبية، استخدام (كم) انظر إليه يقول:

وكم حملت في أظهر العزم رحلها

وكم من يمان واضح جاءه اكتسى

وكم قال يا ليل الوغى طلت فانبلاج

وكم من سبايا الفرس والصفير أسهرت

وكم أدلجت والقطر يهفو هزيره

وكم ركزوا رمحاً بدعص كأنه

وكم أكثروا ما طاب من لحم جفرة

وكم جُبْنٌ مِنْ غِراءٍ لم يُسَقَّ نبتها

وكما نلاحظ فقد تنوعت أغراضه: كم، فهي للكثرة أو للتعظيم أو

لاستبطاء حدوث الشيء أو للفخر أو للتعجب.

وفي حين يستعين القرطاجني بهذا الأسلوب فإننا لا نرى أثراً له في

المعلقة، إنما نستطيع أن نهتدي إلى أساليب أخرى ومنها أسلوب الشرط ومن ذلك:

- إذا قامتا تَضُوعُ المسك منهما

- إذا ما بكى من خلفها انصرفت له

- وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي

- وإن تك قد ساءتك مني خليفة

فسُلي ثيابي من ثيابك تُسَلِّ

- إذا ما الثريا في السماء تعرّضت

تعرّضَ أثناء الوشاح المُفَصِّل

فجئت وقد نضت لنوم ثيابها

لدى الستر إلا لبسة المتفضل

- فلما أجزنا ساحة الحي وانتحي

بنا بطن خبت ذي حقاف عقنقل

هصرت بفودي رأسها فتمايلت

على مضيم الكشح ربا المخلخل

- إلى مثلها يرنو الحليم صباية

إذا ما أسبكرت بين دِرْع ومِجْوَلٍ

- ضليع إذا استدبرته مَد فرجه

كما نجد من الظواهر الأسلوبية استخدام التشبيهات المعتمدة على الأداة

(كأن) ومن ذلك:

- كاني غداة البين يوم تحملوا

لدى سمرات الحي ناقف حنظل

- كأن على المتنين منه إذا انتحي

مَذاك عروس أو صلاية حنظل

- كأن دماء الهاديات بنحره

عصارة حناء بشيب مُرجل

- فَعَنُّ لنا سرب كأن نعاجه

عذارى دَوار في مُلاءٍ مذيّل

- كأن ثبيراً في عرائن وبله

كبير أناس في بجادٍ مُزْمَل

- كأن ذرى رأس الجمير غدوة

من السيل والغشاء فلكة مغزل

- كأن مكاني الجواء غُدِيَّةُ

صبحن سُلَافاً من رحيق مفلفل

- كأن السباع فيه غرقى عشية

بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

التكرار ومستوياته بين النصين:

ويكثر امرؤ القيس من استعمال (رب) أو (كم) المحذوفتين للتعبير عن التعجب وهو ما لم ينهجه حازم من تراكيب، وأمثال ذلك من المعلقة:
(وبيضة خدر- وجيد كجيد الرثم- وفرع يزين المتن- وكشح لطيف-
وليل كموج البحر- وقربة أقوام- ووادٍ كجوف العير).
وإذا كانت البلاغة الإيجاز ومنه الحذف فأرى أن حازماً قصر عن هذا الأداء.

وقد يكون من الجور أن نتهم القرطاجني بتقصيره عن استخدام بعض الصيغ التي تغني المعارضة؛ فالفرصة المتاحة أمامه محدودة بشطر واحد الذي هو من نظمه وبعض الصيغ نحو اسم المفعول يحتاج في كثير من الأحيان إلى أن يكون في نهاية البيت مما لم يتهياً لحازم ومما أدى إلى خلو المعارضة من صيغة من أهم الصيغ التي تثري البيت الشعري وبخاصة أنها جاءت في أغلبها عند امرئ القيس مضعفة مما أثرى القصيدة أكثر ومما أحدث إيقاعاً موسيقياً ورنيناً له أثره الكبير.

من البناء الإيقاعي:

وكما يظهر هذا الأثر الموسيقى في المعلقة بإضافة أخرى، هي الجناس، فإن المعارضة لحقت بالمعلقة في هذه الجزئية فجاءت إيقاعاتها الداخلية غنية إلى حد كبير، ولنبدأ الأمثلة بالمعلقة.

- فهل عند رسم دارس من معول

- ففاضت دموع العين مني صباية

على النحر حتى بلّ دمعني محملي

- ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة

- وإن تك قد ساءت منك مني خلقة

فَسُئلي ثيابي من ثيابك تُسَلِّ

- ألا أيها الليل الطويل ألا المجلي

بصبح وما الإصباح منك بأمثل

- كلانا إذا ما نال شيئاً أفاته

ومن يجترث حرثي وحرثك يهزل

وكذلك نجد في معارضة القرطاجني:

- وفي طيبة فأنزل ولا تغش منزلاً

- وقض جموعاً قد غدا جامعاً لهم

- جياذ أعادت رسم رستم دارساً

- سبت عرباً من نسوة العرب تستبي

- فإن تصلي حيلي بخير وصلته

- وروضه حمد للنبي محمد

كذلك من خلال تكرار الحروف داخل البيت الواحد.

ومن أمثلة هذا في المعلقة:
أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل

وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجهلي

ضليح إذا استدبرته سد فرجه

بضاف فويق الأرض ليس بأعزل

فواضح من تكرار حرف الميم في البيت الأول، ومن تكرار حروف
الضاد، السين، الفاء، ما أحدثت من نغمات لطيفة.

وهكذا فإن مثل هذا اللون من المعارضات قد يعطي صاحبه الفرصة في
بعض المواضع لمستوى من الإجازة قد يصل بها إلى مستوى القصيدة المعارضة،
وقد لا يمنحه تلك الفرصة في أخرى بحكم انحصار إبداعه في شطر واحد.

ولهذا النوع من المعارضات دلالة مهمة وهي أن من شعراء الموحدين
من عكف على الشعر الجاهلي يقبس من فيوضاته وينهل من نبعه ويذل
عاصيه ويقيد شاردته حتى أصبح طوع بنانه ورهن مشيئته، فخرج لنا هذا الشكل
من المعارضات إبداعاً جديداً ومزيجاً فريداً من الشعر الجاهلي والأندلسي
تمازجت فيه الروح المغربية الأندلسية بالدماء المشرقية.

أبو بكر أحمد بن جُزَي الكلي يعارض امرأ القيس^(١)

أقول لعزمي أو لصالح أعمالي
أما واعظي شيبَ مما فوق لَمَي
أنار به ليل الشباب كأنه
نهاني عن غيِّ وقال مُنَبِّهاً
يقولون غيُّره لتنعم برمه
أغالط دهمري وهو يعلم أنني
ومؤنس نار الشيب يقبح لهوه
أشيخاً وتأتي فعل من كان عمره
وتشغفك الدنيا وما إن شغفتها
ألا إنها الدنيا إذا ما اعتبرتها
فأين الذين استأثروا قبلنا بها
ذهلت بها غيباً فكيف الخلاص من
وقد علمت مني مواعد توبيخي
ومد وثقت نفسي بحب محمد
وأصبح شيطان الغواية خاسئاً
ألا ليت شعري هل تقول عزائمي
فأنزل داراً للرسول نزيلها
فطوبى لنفس جاورت خير مرسل
ومن ذكره عند القبول تعطرت
جوار رسول الله مجد مؤئل

(ألا عم صباحاً أيها الطفل البالي)
(سمو حَبَاب الماء حالاً على حال)
(مصاييح رهبان تُشَبُّ لَقْفَال)
(ألست ترى السُّمار والناس أحوالي)
(وهل يعمن من كان في العصر الخالي)
(كبرت وأن لا يحسن اللهو أمثالي)
(بأنسة كأنها خطُّ تمثال)
(ثلاثين شهراً في ثلاثة أحوال)
(كما شَغَفَ المهنوءة الرجل الطالي)
(ديار لسلمى عافيات لذي خال)
(لناموا فما إن من حديث ولا صال)
(لعوب تنسني إذا قممت سربالي)
(بأن الفتى يهذي وليس بفُعَال)
(هصرت بغصن ذي شماريخ مبال)
(عليه قنّام سيئ الظن والبال)
(لخيلسي كُرى كرة بعد إجفال)
(قليل هموم ما يبيت بأوجال)
(بيشرب أدنى دارها نظر عالي)
(صَباً وشمالاً في منازل قُفَال)
(وقد يدرك المجد المؤئل أمثالي)

(١) الإحاطة: ١/ ١٥٩، وكذا في النفع: ٥/ ٥١٨.

ملحوظة: هذه القصيدة أثبتتها المقرئ في الأزهار: ٣/ ١٨٢ لحازم القرطاجني.

ومن ذا الذي يثني عنان السرى وقد
لم تر أن الظبية استشفعت به
وقال لها عودي فقالت له نعم
فعادت إليه والهوى قائل لها
رثى لسبغير قال أزمع مالكي
وئسور ذبيح بالرمالة شاهد
وحن إليه الجذع حنة عاطش
وأصلين من نخل قد التأما له
وقبضة ترب منه ذلت لها الظبي
وأضحى ابن جحش بالعسيب مقاتلاً
وحسبك من سوط الطفيل إضاءاً
وبذت به العجفاء كل مطهم
ويا خسف أرض تحت باغيه إذ علا
وقد أهدت ناراً لفارس طالما
أبان سبيل الرشيد إذ سُبُل الهدى
لأحمد خير العالمين انتقيتها
وإن رجائي أن ألقى غداً
فأدرك آمالي وما كل أمل

(كفاني، ولم أطلب قليل من الماء)
(يمثل عليه هونة غير مجفأ)
(ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي)
(وكان عداا الوحش مني على بال)
(ليقتلني والمسرء ليس بفعا)
(طويل القراً والروق أخنس ذئال)
(لغيث من الوسمي رائده خال)
(فما احتبسا من لين مس وتسها)
(ومسنونه زرق كأنسياب أغوال)
(وليس بلذي رمح وليس بنبال)
(كمصباح زيت في قناديل ذئال)
(له حجابات مشرفات على الفال)
(على هيكلي نهدي الجزارة جوال)
(أصابت غضا جزلاً وكُفّت بأجزال)
(يقلن لأهل الحلم بتضلال)
(وربضت فذلت صعبة أي إذلال)
(ولست بمقلي الخلال ولا قالي)
(همدرك أطراف الخطوب ولا آلي)

ترجمة أبي بكر بن جزى

«هو أحمد بن محمد بن أحمد بن جُزَيّ الكلبيّ، يُكنى أبا بكر، من أهل الفضل والنزاهة والهمة، حسن السُّمت، واستقامة الطريقة، غُرِبَ في الوقار، مال إلى الانقباض، وله مشاركة حسنة في الفنون، من فقه وعربية وخط ورواية وأدب، وشعر تسمو ببعضه الإجادة إلى غاية بعيدة، وقرأ على والده ولازمه، واستظهر ببعض تأليفه، وتفقه وتآدب به، وقرأ على بعض معاصري أبيه، ثم ارتسم في الكتابة السلطانية لأول دولة السلطان أبي الحجاج ابن نصر، وولي القضاء ببرجة وبأندرس، ثم بوادي آش، مشكور السيرة، معروف النزاهة»^(١).

«وتقدم قاضياً للجماعة بحضرة غرناطة ثامن شوال عام ستين وسبع مائة، ثم صرف عنها وأظن أن وفاته إنما كانت في أواخر عام خمسة وثمانين وسبع مائة رحمة الله تعالى انتهى»^(٢).

وذكره المقرئ ضمن أشياخ لسان الدين بن الخطيب.

«أحمد بن محمد بن أحمد بن محمد بن عبد الله بن يحيى بن عبد الرحمن بن يوسف بن سعيد بن جُزَيّ الكلبي من أهل غرناطة، ويعرف بابن جُزَيّ، أوليته معروفة، وأصلاته شهيرة، مولده، في الخامس عشر من جمادى الأولى عام خمسة عشر وسبع مائة»^(٣).

توفي «ضحوة يوم الاثنين السابع لجمادى الأولى عام أحد وأربعين وسبع مائة»^(٤).

(١) أزهار الرياض: ٣ / ١٨٧.

(٢) نفسه: ٣ / ١٨٨.

(٣) الإحاطة: ١ / ١٥٧.

(٤) نفسه: ٣ / ٢٣.

في رحاب الدراسة النصية

بناء المضمون:

تقع عارضة ابن جزي في ثمانية وثلاثين بيتاً، يستبدل فيها استيقاف الصاحب والوقوف على الأطلال الدائرة أطلال الأحبة بالحديث عن عزماته وصالح أعماله ويقف بها على أطلال عمره الزاهب وشبابه المولي، وهو يقف على تلك الحقيقة البينة التي لا يجد عنها جِوْلاً ويتخذ من شبيهه واعظاً فيها عن الحب وعن التلذذ بدنياه التي يذمُّها بالزوال والتغير، والتي يعتبر شغفه بها ضللاً منه، وقد احتل هذا الغرض الجزء الأول من القصيدة، وشغل منها ثلاثة عشر بيتاً، انتقل منها إلى أنه أبدل دنياه بالعمل إلى آخرته وتعلّق قلبه بحب محمد صلى الله عليه وسلم وسعيه إلى البقاء جواره الذي يرى فيه كل المجد، وقد شغل هذا المعنى ثمانية أبيات، عرج بعدها إلى مدح النبي المصطفى، وهذا هو الجزء الأخير من المعارضة الذي شغل سبعة عشر بيتاً، وفي هذا المقطع الأخير ذكر معجزات النبي وفضله وقهره للضلال والمضللين، ثم يختم القصيدة بحكمة تكشف عن رجائه المتبقي له من هذه الدنيا وهو اللّحاق بمحمد صلى الله عليه وسلم.

أما قصيدة امرئ القيس فتقع في خمسة وثلاثين بيتاً يتغزل فيها ويصف مغامراته وصيده وسعيه إلى المجد، فيبدأ بالوقوف على الأطلال في أربعة أبيات يخرج منها إلى وصف الحبيبة التي سكنت هذه الأطلال، وهي سلمى التي وصفها في ثلاثة أبيات، ثم يذكر البسباسة التي توجه إليه اللوم على فعله فعال الشباب وميله إلى النساء بعدما كبر سنُّه، فيكذبها ويذكر أيامه الأول ولهوه وعبه بالنساء. وتلك الأنسة التي وصف لياليه معها والتي لم يذكر اسمها على غير

عادة امرئ القيس، وهذا من الملاحظ في هذه القصيدة التي لم يتعدد فيها ذكر أسماء معشوقاته اللواتي لها بهن كما هي العادة في غيرها من القصائد.

ونجد امرأ القيس وقد أفرد لوصف أيامه الأوليات وتذكر الشباب ورفضه للملامة أو الاعتراف بعجزه عن عقد علاقات جديدة وإصراره على أنه ما زال يمتلك القدرة على ممارسة الغزل أفرد ثلاثين بيتاً وهو الجزء الأوفى من القصيدة ليس فقط مع الأنسات إنما أيضاً مع العقائل المتزوجات، وفي أثناء ذلك يبعث بذمه إلى رجالهن الذين غفلوا عنهن وغطوا في سبات عميق.

ثم ينتقل من هذه القدرة على معاقرة العذارى والمحصنات إلى القدرة على ركوب الخيل والخروج إلى الصيد، فيصف فرسه كالعادة بضخامة الجثة وضمور البطن والأفخاذ والعدو السريع وذلك في ثمانية أبيات، ويتخذ من قوة فرسه سبباً لقدرته على الصيد ومطاردة سرب بقر الوحش وعقر العديد منه. وقد شغل هذا الوصف سبعة أبيات يختم بعدها القصيدة بإفصاح عن مقاصده ومساعيه وأنه لا يقنع بالكفاف وإنما سعيه دائماً إلى المجد المؤئل وهو جدير بتحقيقه، وأن المرء مادام حياً يظل في سعي ورغبة دائمين.

البناء التصويري:

ومما يلفت الانتباه أن الخيال في معارضة ابن جزي نذر قليل فهو يتكئ في معظم تصاويره على تصاوير امرئ القيس فيعتمد عليها ويكتفي بها فقد غذاه الخيال في الشطر الثاني المقتبس بما يحتاجه ووجد فيه ما هو متناسب لما أراد من استجلاء أفكاره.

إن خيال امرئ القيس خصب دقيق على بساطته وسطحيته وإن كان
ابن جزى نقله إلى أغراض تتحد معه في بعض المواضع أو تختلف في البعض
الآخر فقد أجاد الكلبي في اختيار ما يتناسب لتصوير أفكاره وإتمام خيالاته.
ومن ذلك نقله وصف المرأة إلى وصف الدنيا لما رأى لهما من نعوت
مقاربة كالإغراء والغدر وما تُوقّع الإنسان فيه من مهالك إذا أقبل عليها
وشغف بها وذهل عن عمره وعن دينه؛ فهي الجمال وهي الفتنة التي تأخذ
بأصحاب النهى ومن ذلك قوله:

ذهلت بها غياً فكيف الخلاص من

لعوب تنسيني إذا قمت سربالي

أو يصور الدنيا في الانشغال بها كالانشغال بطلي الناقة الجرباء وكما
هو معلوم مكانة الناقة والانشغال والاهتمام بها فنجده يقول:

وتشغفك الدنيا وما إن شغفتها

كما شغفت المهنوءة الرجل الطالي

ثم يصل إلى حقيقة زوال الدنيا فيختار وصف امرئ القيس للأطلال
الدوارس:

ألا إنها الدنيا إذا ما اعتبرتها

ديار لسلمى عافيات بلدي خال

وقد نجد ابن جزى يقلب صورة استقبال الشيب وقبول نصيح الناس له
بالكف عن مغازلة النساء، فعلى حين يرفض امرؤ القيس ذلك ويرى أن من
حقه الاستمتاع بالحياة بكل مباحها وأعلاها التمتع بالنساء على شيب رأسه،
إلا أن ابن جزى هو الذي يبادر بقبول هذا ويلوم الناس الذين يطلبون منه أن

يغيّر لون شعره ليهنأ بالنساء ويتمتع بالحياة، إلا أنه يرى في هذا الشيب واعظاً مقبول النصائح فيعبر عن هذا في عدة أبيات لا بيت واحد مما يدل على انشغاله بهذه الفكرة التي سيطرت على ذهنه واتخذ منها سبيلاً إلى الزهد واللجوء في آخر العمر إلى الإقامة جوار النبي صلى الله عليه وسلم فيقول:

أما واعظي شيب سما فوق لمّتي

نُسمو حباب الماء حالاً على حال'

أنار به ليل الشباب كأنه

مصابيح رهبان تشبّ لقُفال'

نهاني عن غيٍّ وقال منبهاً

ألست ترى السُمار والناس أحوالي'

يقولون غيُّره لتنعّم برمه

وهل يعمن من كان في العُصُر الخالي'

أغالط دهرى وهو يعلم أنني

كبرت وأن لا يُحسِنُ اللّهُو أمثالي'

ومؤنس نار الشيب يقبُحُ لهوه

بأنسة كأنها خط تمثال'

أشيخاً وتأتي فعل من كان عمره

ثلاثين شهراً في ثلاثة أحوال'

على حين لا نرى عظيم اهتمام بهذه الفكرة عند امرئ القيس ولا قليل بل إنه يرفض لوم اللاتمين ولذا لم تتعد الفكرة عنده البيتين:

ألا زعمت البسباسة اليوم أنني

كبرت وأن لا يحسن اللّهُو أمثالي'

كذبت لقد أصبى على المرء عرسه

وأمنع عرسي أن يُزَنَ بها الخالي
أو قد ينقل ابن جزى الصورة إلى فكرته، هو ومن ذلك أنه نقل وصف
أنياب الناقة الحادة كأنياب الغول إلى السيوف الحادة التي ذلت للتراب الذي
يقبض عليه رسول الله:

وقبضة ترب منه ذلت لها الظبي

ومسنونه زرق كأنياب أغوال

وقد اختار هذا الوصف ليضيف بذلك إلى عظمة الرسول ومضاء ما
بيده ولو كان حفنة من تراب فالتراب في قبضته أمضى وأحد من أسنة السيوف
وهي معجزة من معجزاته صلى الله عليه وسلم.

ثم نجد أنه ينقل صورة امرئ القيس الذي صور فيها زوج معشوقته صورة
ذميمة فهو ليس بفارس مثله ولا يستطيع منازلته لأنه لا يمتلك سلاحاً ولا
يحسن أو يعرف كيف يستخدمه، نقل ابن جزى هذه الصورة ولكن أخذ منها
تجرده من السلاح فقط إلى ابن جحش الذي يقاتل لفرط شجاعته بدون رمح أو
نبال:

وأضحى ابن جحش بالعسيب مقاتلاً

وليس بلدي رمح وليس بنبال

على أن هذه المعارضة أوقعت صاحبها في زلات سببها اضطرابه إلى
تلفيق الأشطر التي تتناسب مع المعنى وهذا من المتوقع لمثل هذه الأشكال من
المعارضات فليس كل ما يقبسه الشاعر يتوافق مع المعنى الذي أراد، ولنر هذا
البيت لابن جزى:

أبان سبيل الرشذ إذ سبل الهدى

يُقْلَن لأهل الحلم ضلاً بتضلال

وبيت امرئ القيس:

نواعم يتبعن الهوى سبل الردى

يقلن لأهل الحلم ضلاً بتضلال

ضلاً في النفع وضل في الديوان.

فامرؤ القيس حينما يجعل هوى النواعم يُردى صاحبه ويضل الحليم،
فهذا معنى مستقيم واضح، أما حينما يجعل ابن جزى سبل الهدى تدعو على
أهل الحلم بالضلال أو تضل الحليم، فإن هذا لا استقامة للمعنى فيه.

ولنتظر أيضاً البيت الثاني لابن جزى:

فعادت إليه والهوى قائل لها

'وكان عداا الوحش منى على بال'

وبيت امرئ القيس:

فعادي عداا بين ثور ونعجة

وكان عداا الوحش منى على بال

فالشطر الثاني من البيت السابق متناسب تماماً مع الأول، ولكن، ما
مناسبة أن يقبس ابن جزى هذا الشطر

(وكان عداا الوحش منى على بال)

لمعنى عودة الظبية إلى رسول الله وأن الهوى قائل لها (الشطر) فالظبية لا
تهاجم الوحوش.

البناء الإيقاعي:

وإذا انتقلنا إلى المعارضة على المستوى الإيقاعي فإننا نجدها قد تراجعت في بعض الأحيان وتقدمت في أخرى، فبالإضافة إلى نسج القصيدة على بحر الطويل، فإن هناك معارضات للكلمات نفسها في هيئة جناس فقد تكون لفظة في الشطر المقتبس يأتي ابن جزي بلفظ مجانسة لها في الشطر الأول نحو (سما- سمو) (الشباب- تشب) (مؤنس- بأنسة) (مجد مؤئل- المجد المؤئل) (الاقبه- ولا قالي) (فأدرك- بمدرك) (آمالي- آلي) (تشغفك- شغف).

وربما أتى التجنيس في شطره الأول ذاته:

(فأنزل- نزيلها) (تشغفك- شغفتها) (حن- حنة) (سبيل- سبل)
(آمالي- أمل).

أما عن التنوع والتقسيم فهذا ما افتقدته قصيدة ابن جزي وامتازت به قصيدة امرئ القيس:

(أست ترى السمار والناس أحوالي)
(لناموا فما من حديث ولا صال)
(ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي)
(وليس بذي سيف وليس بنبال)
(ولست بمقلي الخلال ولا قالي)
(سليم الشظى- عبل الشوى- شنج النسا)
(فعادي عداء بين ثور ونعجة)
(كأن قلوب الطير رطباً ويابساً)

ومثل هذا الأسلوب من حسن تقسيم أو عطف أو تنويع والذي يحدث رنة موسيقية لطيفة افتقدته المعارضة، ربما لأن إبداعه انحصر في شطر واحد مما لا يتيح الفرصة أو يسمح بإظهار هذا النسق من مستويات البنية الإيقاعية. على أن المعارضة تحققت لها رنة موسيقية جميلة من خلال توافق نهايات الأشر الأولى وربما حاول الكلبي بذلك تعويض ما قصر عنه:

- ومؤنس نار الشيب يقبح لهوه

أشيخاً وتأتي فعل من كان عمره

- وتشغفك الدنيا وما إن شغفتها

ألا إنها الدنيا إذا ما اعتبرتها

وقد يكون ذلك التعويض في صورة الانتهاء بالصيغة الصرفية نفسها:

- وثور ذبيح بالرسالة شاهد

وحن إليه الجلع حنة عاطش

وقد يكون بالتركيب الصوتي نفسه:

- ويا خسف أرض تحت باغيه إذ علا

وقد أخذت ناراً لفارس طالما

لقد صاغ ابن جزى قصيدته في إطار قصيدة امرئ القيس وزناً ولغة وتصويراً، لكنه بثها مفاهيمه ونظراته في الحياة بما يتوافق مع ثقافته الدينية وظروفه الاجتماعية، فجاءت كلتا القصيدتين وقد عبّرتا عن صاحبها بصدق فكل منهما يعكس نظرتة إلى الحياة من خلال المؤثر البيئي والاجتماعي والديني، فما كان مفخرة للجاهلي لم يعد مفخرة للمسلم في العصور الأندلسية، وما كان يحيط بالجاهلي من ظروف اجتماعية ومؤثرات بيئية اختلفت تماماً عما أحيط به الشاعر الأندلسي في ذلك الوقت.

وهذا النمط من المعارضات نعهه تقليداً حديثاً أكثر من كونه اتجاهات فنياً
فلا نستطيع أن نعهه اتجاهات، إنما تقليد طريف حاول فيه الشعراء إثبات مهارتهم
في نظم هذا الشكل من القصائد.

وهذا يدعونا إلى تأكيد فكرة إثبات المهارة والقدرة الفنية أكثر من أن
تكون المعارضات تقليداً جامداً.

وقد امتدح المقرئ هذه المعارضة «ولا خفاء ببراعة هذا النظم، وإحكام
هذا النسيج، وشدة هذه المعارضة»^(١).

ب- معارضات لشعراء عباسيين

ولحن في معرض الدفاع عن فن المعارضات الشعرية وإبعاده عن رتبة
التقليد المحض، والخروج به عن هذه الدائرة إلى نطاق أوسع هو نطاق الخلق
والإبداع وإثبات القدرة الفنية ومحاولة التمييز والتفوق، فإننا ولا بد ذاكرون
لشاعر فذ في هذا المجال، دفعته عوامل عدة ربما شخصية نفسية نتجت عن
إصابته بالصمم الذي حال دون اعتلائه منصب الكتابة مع توافر جميع المؤهلات
التي تؤهله لهذا المنصب من امتياز كونه من أسرة عالية إلى موهبته المبكرة الفذة،
ولعل هذا السبب جعله يعمق موهبته الفنية كما فسرت ذلك د. حسناء بوزويطة:
«ويبدو أن ابن شهيد كان يعاني من الصمم معظم أيام حياته، ولعله
أصيب في هذه الأيام الأولى بهذا النقص الذي كان سبباً في يوم من مستقبل
أيامه في أن لا يصل إلى المنصب الذي كان يرنو إليه وهو منصب الكتابة وكان
الوزراء يختارون من بين عدد يعد على الأصابع من الأسر العالية كان من
امتيازاتها الخاصة جيلاً بعد جيل أن يخرج منها من يتولون هذه المناصب. وكان

(١) النفح: ٥ / ٥١٩.

بنو شهيد من أبرز هؤلاء. ولما كان أبو عامر سلالة بيت أدب، وأظهر هو ذاته دليلاً على ملكاته الأدبية، كان طبعياً أن يرنو إلى منصب يعتمد بالضرورة على الملكة الأدبية»^(١).

وتستمر د. حسناء في هذا التفسير قائلة:

«ولابد أن هذا الصمم كان عاملاً نفسانياً أدى به إلى انطوائه على نفسه، رغم أن ابن شهيد كان من حظه في مستقبل أيامه أن يحيا حياة اجتماعية حافلة. ولعل هذه العاهة الجثمانية، مضافاً إليها المرارة التي كان يشعر بها حين خابت مطامحه في المنصب وحبطت مساعيه، قد زادت من حدة توتر أعصابه وعمقت ميوله الفنية. فكان لصممه إذن من الخطر مثلما كان لصمم بيتهوفن أو عَرَجُ بيرون»^(٢).

ولعل السبب الثاني الذي دعاه إلى إثبات هذا التفوق وتلك المهارة هو رغبته الشديدة في الرد على أئداده ومنافسيه من رجال الدولة وأهل السياسة والأدب والنقاد الذين طالما غمزوه وطعنوا في أدبه، ونستطيع أن نعد هذا سبباً اجتماعياً داعيه رد الأحقاد ومحاولة الغض من شأنه؛ ولهذا نجده يكتب رسالته الشهيرة المبتكرة التوابع والزوابع. «فرسالة التوابع والزوابع لا تعد هذا الغرض الذي يرمي إليه، وهو الطعن على أئداده ومنافسيه من الوزراء والأدباء، وأهل السياسة والقلم؛ ثم المناقحة عن أدبه بالرد على غمزات نقاده؛ ثم إظهار محاسنه وفضائله في المتقدمين والمتأخرين»^(٣).

(١) حياة الشعر في نهاية الأندلس: ١٥.

(٢) المصدر السابق: ١٦.

(٣) مقدمة رسالة التوابع والزوابع: ٧٠.

كذلك تخرج أغراض المعارضة عند ابن شهيد خارج نطاق تفسيرات خاصة بأحواله، إنما هي لإثبات قدرة شعراء الأندلس الفنية أمام شعراء المشرق فقد حقق ابن شهيد ذاته الشاعرية الأندلسية وجعل كبار شعراء المشرق يميزونه من خلالها «وتكمن أهمية الرسالة كذلك من الناحية النقدية حيث تمثل نزعة نقدية استقوت في القرن الخامس الهجري وحاولت إثبات البراعة والتفوق لأهل الأندلس، وتحقيق الذات، بعد أن واجهوا من المشرق ازدراءً وإنكاراً لمكانتهم وبراعتهم .. وقد استطاع ابن شهيد أن يصحح الفكرة التي تنفي إمكانية اجتماع الشعر والنثر والبراعة فيهما لدى أديب واحد»^(١).

وكان أن نال ابن شهيد منزلة أدبية رفيعة اكتسبها من خلال إنشائه لهذه المعارضات، ولم تكن موهبته متأخرة إنما نبغت منذ صباه وهو في سن مبكرة لم يتعد الاثني عشرة سنة.

«ولابد أن ابن شهيد كان طفلاً معجزاً، فإن أقدم قصائده الباقية فيما يبدو قد كتب في تاريخ سابق لشهر شوال عام ٣٩٤ (أغسطس ١٠٠٤) وهي قصيدة قصيرة وجهها إلى الوزير أبي مروان بن عبد الملك بن إدريس الجزيري الذي قتل خنقاً في سجن الزاهرة بأمر من المظفر في التاريخ المذكور وكان عمر ابن شهيد حينئذ اثني عشر عاماً فقط»^(٢).

وإذا كان الأستاذ بطرس البستاني قد أثبت له هذا الإعجاز في الحاضر، فهناك نقاد وأدباء كبار من المتقدمين أثبتوا العبقرية نفسها للرجل ومنهم ابن بسام الشنتري في ذخيرته: «إن هزل فسجع الحمام، أو جد فزير الأسد الضرغام، نظم كما اتسق الدر على النحور، ونثر كما خلط المسك بالكافور»^(٣).

(١) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط غرناطة، د. منجد مصطفى بهجت: ١٨٤.

(٢) مقدمة ديوان ابن شهيد: ١٤.

(٣) الذخيرة: ق ١ / م ١ / ص ١٩٢.

وفي الصفحة نفسها يضيف: «نادرة الفلك الدوار وأعجوبة الليل والنهار»^(١).

وينقل ابن بسام إعجاب رجل آخر من كتاب الأندلس «وقد ذكره أبو مروان ابن حيان في غير ما موضع من كتابه فقال: «كان أبو عامر يبلغ المعنى ولا يطيل سفر الكلام، وإذا تأملته ولسنه وكيف يمر في البلاغة رسنه، قلت عبد الحميد في أوانه، والجاحظ في زمانه، والعجب منه أنه كان يدعو قريحته إلى ما شاء من نشره ونظم في بديهته ورويته، فيقود الكلام كما يريد من غير اقتناء للكتب، ولا اعتناء بالطلب، ولا رسوخ في الأدب»^(٢).

وينقل المقرئ التلمساني عن صاحب المطمح: «عالم بأقسام البلاغة ومعانيها، حائز قصب السبق فيها، لا يشبه أحد من أهل زمانه، ولا ينسق ما نسق من در البيان وجمانه، توغل في شعاب البلاغة وطرقها، وأخذ على متعاطيها ما بين مغربها ومشرقها، لا يقاومه عمرو بن بحر، ولا تراه يغترف إلا من بحر، مع انطباع»^(٣).

واقتر ابن شهيد على الارتجال بشكل أثبت قدرته الفنية أمام مؤيديه وحساده، وقد أورد ابن بسام وغيره عديداً من الأشعار التي ساقها في هذا المعرض ومنتخب منها هذه الحادثة، وقد وردت في النفع وبدائع البدائه أيضاً^(٤): «إن جماعة من أصحاب ابن شهيد المذكور قالوا له: يا أبا عامر، إنك لات بالعجائب، وجاذب بذوائب الغرائب، ولكنك شديد الإعجاب بما يأتي منك

(١) نفسه: نفسه.

(٢) نفسه: نفس الصفحة، نفس الجزء والمجلد.

(٣) النفع: ١ / ٦٢١ عن المطمح: ١٩.

(٤) الذخيرة: ق ٤ / ١ م / ص ٢٧، وفي النفع: ٣ / ٢٤٥. وعلى بن ظافر الأزدي: بدائع البدائه، ت. محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الأجلو المصرية، ١٩٧٠م: ٢ / ٣٣.

هازُّ لعطفك عند النادر يتاح لك، ونحن نريد منك أن تصف لنا مجلسنا هذا، وكان الذي طلبوه منه زبدة التعنيت، لأن المعنى إذا كان حلفاً ثقيلاً على النفس، قبيح الصورة عند الحس، كلَّت الفكرة عنه وإن كانت ماضية، وأساءت القرينة في وصفه وإن كانت محسنة، وكان في المجلس باب مخلوع معترض على الأرض وليف أحمر مبسوط قد صففت خفافهم عند حاشيته فقال مسرعاً^(١):

وفتية كالنجوم حسناً	كلهم شاعر نبيل
مثقّف الجانبين ماض	كأنه الصارم الصقيل
راموا انصرافي عن المعالي	والغرب من دونها قليل
فاشتد في إثرها فسيح	كل كثير له قليل
في مجلس زانه التصابي	وطاردت وصفه العقول
كأنما بابه أسير	قد عرضت دونه فصول
يراد منه المقال قسراً	وهو على ذاك لا يقول
ننظر في لبده لدينا	بخبر دم تحتنا يسيل
كأن أخفافنا عليه	مراكب ما لها دليل
ضلت فلم ندر أين تجري	فهل على شطه تقيل

فعجب القوم من أمره وهكذا أخذ ابن شهيد بالباب القدماء والمعاصرين ومنهم المستشرق الأسباني غرسيه غومث الذي نقم على معظم شعر الأندلس بوصفه نظماً زخرفياً خالصاً يفتقر بصورة عامة إلى التنظيم الفكري العقلي، حتى إلى الشعور الإنساني، سوى ابن شهيد الذي حاز إعجابه حيث يقول غرسيه: «أما ابن شهيد (٣٨٢ / ٩٩٢ - ٤٢٧ / ١٠٣٥) الشاعر الناقد، فهو المفكر العقلي الخالص، الذي لا يتخذ، بفضل منزلته وأصله النبيل، من ميدان

(١) الديوان: ١٣٩.

الأدب حرفة للتكسب، وإنما يجد في الأدب فناً خالصاً للتعبير عن طبيعة نفسه،
ولشعره في بعض الأحيان رنة من الأسرار الغامضة، وكأنها من نتاج العصور
الحديثة»^(١).

وكان أن زاد إعجاب ابن شهيد بقدرته الفنية فأرسل هذه الإجازات
والتقديرات له على السنة كبار شعراء المشرق في رسالته التوابع والزوابع «فهذا
شيطان أبي تمام يقول له: «وما أنت إلا محسن على إساءة زمانك»^(٢).

وهذا شيطان البحر حينما عارض ابن شهيد قصيدة البحر

ما على الركب من وقوف الركاب

«فكأنما غشى وجه أبي الطبع قطعة من الليل وكرّ راجعاً إلى ناورده دون
أن يُسلم. فصاح به زهير: أجزته؟ قال: أجزته، لا بورك فيك من زائر، ولا في
صاحبك أبي عامر!»^(٣).

وقال صاحب أبي نواس:

«لله أنت وإن كان طبعك مخترعاً منك»^(٤).

وقال: هذا والله شيء لم نلهمه نحن، ثم استدنانني فدنوت منه فقبل بين
عينَي، وقال: اذهب فإنك مجاز»^(٥).

وقال صاحب أبي الطيب: «إن امتد به طلق العمر، فلا بد أن ينفث
بدر»^(٦).

(١) الشعر الأندلسي: ٣٩.

(٢) التوابع والزوابع: ١٠١.

(٣) التوابع والزوابع: ١٠٤.

(٤) نفسه: ١٠٩.

(٥) نفسه: ١١١.

(٦) نفسه: ١١٤.

وبعد، فإن من النقاد والأدباء من يصور ابن شهيد صورة المثل الأوحى للمعارضة الذي صنع أدباً أندلسياً في الروح والموطن استطاع أن يقف به أمام الأدب المشرقي في أوج صور التحدي فلتنظر في ما ورد في تحقيق أ/ يعقوب زكي لديوان الرجل: «إن الأندلس يجب أن يكون لها أدبها الخاص الذي يناسب طبيعتها، ولكي يبرهن على هذا في حيز الإمكان، كتب ابن شهيد رسالة التوابع والزوابع، فإنه في رحلته، يلقي القصيدة تلو القصيدة من شعره يقارع بها عمالقة الأدب العربي في المشرق، فيغلبهم أحياناً، أو يستولي على إعجابهم أحياناً. وقد سعى ابن شهيد لخلق أدب أصيل يكون أندلسياً في روحه وليس فقط في موطنه، مما قاده إلى نبذ الاتجاهات الأدبية الواردة من بغداد. ولعل ابن شهيد إذا استثنينا إنتاج ابن حزم الشعري الضئيل، هو نفسه المثل الأوحى للمعارضة التي تقف في وجه المدرسة الاتباعية الحديثة في ذلك العصر.

ولقد كاد انتصار تلك المدرسة أن يكون أمراً محتوماً، إذ جاء ظهور شعر عربي يستحق أن يسمى شعراً في الأندلس، معاصراً لتلك الأيام التي وصلت فيها المدرسة الاتباعية في المشرق إلى أوج شهرتها»^(١).

ولكن هذه القدرة الفنية الكبيرة نغصت عليه حياته وغصت بها أيامه القليلة حيث مات ابن شهيد وما تجاوز الأربعين عاماً، قضاها في مناقضات ومماحكات بينه وبين أهل عصره الذين نفثوه وحسدوه ثم ما آلت إليه أحوال الأندلس في زمانه، مما حدا به إلى ذم أهل زمانه «ولكني عدت ببلدي فرسان كلام، ودهيت بغباوة أهل الزمان»^(٢).

(١) ديوان ابن شهيد: ٦٧.

(٢) الذخيرة: ق ١/م ١/ ص ٢٢٩.

«ولعل هذا الموقف المؤسي، وشعور ابن شهيد بقدره العظيم، قاداه إلى نوع من الكره للإنسانية»^(١). على أنا نتحفظ على الجملة الأخيرة وإن كان ابن شهيد وصل به الحال إلى الإقدام على الانتحار، فله في رثاء نفسه^(٢):

أنوح على نفسي وأندب نبلها

إذ أنا في الضراء أزمعت قتلها

وقد كثرت قصائد رثائه لنفسه ولقرطبة وكتب مشاهد قبره وشكا الزمان وودع الإخوان وكتب في سجنه ما تثنى له الجبال وتتصدع فقد: «دبت إلى أبي عامر بن شهيد أيام العلويين عقارب، برزت بها منه أباعد وأقارب، واجه بها صرف خطوب، وانبرت إليه منها خطوب، نبا لها جنبه عن المضجع، وبقي بها ليالي يارق ولا يهجع، إلى أن أعلقت في الاعتقال آماله، وعقلته في عقال أذهب ماله، فأقام مرتهناً، ولقى وهنا»^(٣).

وتتنوع المعارضات لدى ابن شهيد، فمنها ما يعارض به المعنى دون الشكل، يقول ابن شهيد^(٤):

إن الكريم إذا نابته خمصة

أبدى إلى الناس رياء وهو ظمآن

يجني الضلوع على مثل اللظى حرقاً

والوجه غمر بماء البشر ريان

(١) الديوان: ٧٢.

(٢) الديوان: ١٤٥.

(٣) النفع: ٣ / ٣٦٠.

(٤) ديوان ابن شهيد: ١٦٢.

وهو مماثل لقول الشريف الرضى^(١):

ما إن رأيت كمعشر صبروا

عِزًّا على الأزمات والأزم

سطوا الوجوه وبين أضلعهم

خَرُّ الجوى ومآل الكَلَم

ومنها ما هو تطوير لفكرة، مثلما صنع في القصيدة الرابعة والثلاثين

والتي طوّر فيها فكرة بيت امرئ القيس^(٢):

سموت إليها بعدما نام أهلها

سمو حباب الماء حالاً على حال

والتي يقول فيها ابن شهيد^(٣):

فنامَ ونامت عُيُونُ العَسَسِ

دُئِبُوا رَفِيقِ دَرَى ما التَّمَسِ

وَأَمْنَمُوا إِلَيْهِ سُمُومُ النُّفَسِ

وَأَرَشَفُ مِنْهُ سَوَادُ اللَّعَسِ

إِلَى أَنْ تَبَسَّمَ تَغَرُّ الغُلَسِ

وَلَمَّا تَمَلَّأَ مِنْ سُكْرِهِ

دَنَسَتْ إِلَيْهِ عَلَى بُغْدِهِ

أَدْبُ إِلَيْهِ دَبِيتَ الْكَرَى

أَقْبَلُ مِنْهُ بَيَاضُ الطَّلَى

وَبِتُّ بِهِ لَيْلِي نَاعِمًا

ومنها ما هو صدى لأفكار أخرى، وقد أورد هذا ابن بسام، ففي البيت

الأول والثاني من شاهد قبره وهي القصيدة السابعة عشر يقول ابن شهيد^(٤):

أَخْنُ طُولِ الْمَدَى هُجُودُ؟

مَا دَامَ مِنْ فَوْقِنَا الصَّعِيدُ

يَا صَاحِبِي قُمْ فَقَدْ أَطَلْنَا

فَقَالَ لِي: لَنْ نَقُومَ مِنْهَا

(١) ديوان الشريف الرضى: ٢ / ٤٢٢.

(٢) ديوان امرئ القيس: ١٤١.

(٣) ديوان ابن شهيد: ١٢٠.

(٤) الديوان: ٩٨.

فهذا صدى لقول ابن المعتز^(١):

وسكان دار لا تزاور بينهم
كان خواتيماً من الطين فوقهم
على قرب بعض في المحلة من بعض
فليس لها حتى القيامة من فض
ومن معارضاته ما التزم فيها الوزن والعروض ومنها معارضته لطرفة بن
العبد في قصيدته التي مطلعها^(٢):
لسعدي بحزان الشريف طول

تلوح وأدنى عهد من عجل

يعارضها ابن شهيد بقصيدته التي مطلعها^(٣):

أمن رسم دار بالعقيق عجل

ويعارض قيس بن الخطيم في قصيدته^(٤):

طعنت ابن عبد القيس طعنة نائر

لها نفذ لولا الشعاع أضاءها

يعارضها ابن شهيد بقصيدته التي مطلعها^(٥):

منازلهم تبكي إليك عفاءها

سقتها الثريا بالغري نحاءها

ويرى الدكتور زاهر أن ابن شهيد في معارضاته لهؤلاء الشعراء لم يكن معارضاً بمعنى التقليد أو الإعجاب، وإنما لإثبات التميز والذي يؤكد اختياره للشعراء المتميزين فقط «ولا يلتقي ابن شهيد في رسالته بتوابع جميع الشعراء

(١) الديوان: ٣٣٨.

(٢) ديوان طرفة: ١١٢.

(٣) الديوان: ١٤٠.

(٤) التوابع والزوابع: ٩٦.

(٥) الديوان: ٨٢.

والكتاب لأنه لم يقصد بهذه الرسالة أن تكون كتاباً في التراجم، ولكنه يتخير من يلتقي بهم ليحقق بذلك هدفاً محدداً، فهو يختار التميزين، وينتقصهم في نفس الوقت أو يحاول أن ينتقصهم، كأنما ليدلل على أنه لا متميز يخلو من النقص غيره، وهو يجعل جميع التميزين يشهدون له، ويهرب من لقاء بعضهم كما فعل مع ابن الخطيم تدليلاً على أنه أكثر تميزاً منه^(١).

(١) التحليل البنائي للموشحة: ٩٠.

ترجمة ابن شهيد

«هو أحمد بن أبي مروان عبد الملك بن أحمد بن عبد الملك بن عمر بن محمد ابن شهيد بن عيسى بن الوضاح الأشجعي، وقد سمي أحمد على اسم جده وكنيته أبو عامر، وقد دخلت أسرته التاريخ أول مرة حينما قاتل جده الوضاح بن رزاح في معركة مرج راهط عام ٦٤هـ (٦٤٨) في صف الضحاك بن قيس الفهري ضد الأمويين ومؤيديهم من بني كلب. وكان الوضاح هذا هو الجد الأكبر للأسرة التي تحمل هذا الاسم ممن يقطنون مرسية. وكان من قبيلة أشجع بن ريث بن غطفان بن سعد بن قيس عيلان من مصر، وقد وقع الوضاح في تلك المعركة أسيراً في يد مروان بن الحكم، مؤسس الفرع المرواني من الأسرة الأموية، التي قدر لذرية الوضاح من بعده أن تخدمها بإخلاص شديد، وابن شهيد نفسه يشير إلى أصله هذا في قصيدته (رقم ٣).

من شهيد في سرها ثم من أشـ

جـع في السُر من لُبَاب اللُّبَاب

ولقد كانت أسرة ابن شهيد أسرة شامية لاجئة استقرت في أسبانيا في حكم عبد الرحمن الأول (١٣٨ - ١٧٢ / ٧٥٦ - ٧٨٨) حين وجد شهيد بن عيسى أحد حفدة الوضاح (وكان هو نفسه شاعراً) من الحكمة أن يهرب من حكم العباسيين. وكان من حظه أن ارتقى إلى مرتبة من الغنى والنفوذ، وتولى بعض المناصب العامة مرات عدة، ولقد عين عبد الرحمن الناصر الثالث جد شاعرنا الأكبر واسمه عبد الملك وزيراً عام ٣١٧ (٩٣٩)، وكان من حظ ابنه أحمد أن خلع عليه عبد الرحمن الناصر لقب "ذي الوزارتين" وكانت هذه أول مرة يستخدم فيها هذا اللقب في أسبانيا، ولم يكن من حظ أي فرد آخر من أفراد

الأسرة أن يحظى بمثل هذا اللقب، وخلع هذا اللقب، مع لقب الحاجب" على المنصور، ويبدو أن ذا الوزارتين هذا قد جمع لنفسه ثروة خيالية»^(١).

«وقد ولد شاعرنا في قرطبة عام ٣٨٢ (٩٩٢) وكان أبوه قد بلغ التاسعة والخمسين، وذلك عمر كبير، ويشير ابن شهيد نفسه إلى دار ابن النعمان حيث أقامت أسرته بقرب الزاهرة قصر المنصور، ولكن يبدو أن شاعرنا كان يعيش حينئذ في اتصال أوثق من ذلك بكثير ببني عامر، إذ نراه يقول : «وأقل ما أمت به، وأنطق عنه، ممتد عنان الأمل، كارعاً في بحر الرجاء لا الوشل، من مواتي بالمنصور جده -رضي الله عنهما- أني نشأت في حجره، وربيت في قصره، وارتضعت ثدي كرائمه، واعتجرت رداء مكارمه، واغتذيت من فيه أكلاً زقنيه وماء علنيه، فصرت من أفراخ نعمائه الحمر الحواصل، ولحقت بأخوة أبنائه الغر العباهل وكانت وفاته كما وصل إلى ذلك د. متى سنة ٤٢٦»^(٢).

(١) مقدمة ديوان ابن شهيد: ٥ وما بعدها.

(٢) مقدمة ديوان ابن شهيد: ١٣.

ابن شهيد يعارض أبا نواس^(١)

قَرِيبٌ بِمُخْتَلِّ الْهَوَانِ بَعِيدُ
نَعَى ضَرَّةٍ عِنْدَ الْإِمَامِ فَيَالَهُ
وَمَا ضَرَّةٌ إِلَّا مُزَاحٌ وَرِقَّةٌ
جَنَى مَا جَنَى فِي قُبَّةِ الْمَاءِ غَيْرُهُ
وَمَا فِيهِ إِلَّا الشُّعْرُ اثْبَتَهُ الْهَوَى
أَفْوَهُ بِمَا لَمْ آتِهِ مُتَعَرِّضاً
فَإِنْ طَالَ ذِكْرِي بِالْمَجُونِ فَإِنِّي
وَهَلْ كُنْتُ فِي الْعُشَاقِ أَوَّلُ عَاشِقٍ
وَإِنْ طَالَ ذِكْرِي بِالْمَجُونِ فَإِنَّهَا
فِرَاقٌ وَسِجْنٌ وَاشْتِيَاقٌ وَذَلَّةٌ
فَمَنْ مُبْلَغُ الْفَتَيَانِ أَلِي بَعْدَهُمْ
مُقِيمٌ بِدَارِ سَاكُوتِهَا مِنْ الْأَذَى
وَيَسْمَعُ لِلْجِنَانِ فِي جَنَابَاتِهَا
وَمَا اهْتَزَّ بَابُ السُّجْنِ إِلَّا تَفَطَّرَتْ
وَلَسْتُ بِذِي قَيْدٍ يَرِقُ وَإِنَّمَا
وَقُلْتُ لَصَدَّاحِ الْحَمَامِ وَقَدْ بَكَى
أَلَا أَيُّهَا الْبَاكِي عَلَى مَنْ تُجِبُهُ
وَهَلْ أَتَيْتَ دَانَ مِنْ مُجِبٍ نَأَى بِهِ
فَصَفَّقْ مِنْ رِيشِ الْجَنَاحَيْنِ وَاقِعاً
وَمَا زَالَ يُبَكِّينِي وَأُبَكِّيه جَاهِداً

يُجُودُ وَيَشْكُو حُزْنَهُ فَيُجِيدُ
عَدُوًّا لِأَبْنَاءِ الْكِرَامِ حَسُودُ
ثَنَّتُهُ سَفِيهِ الذِّكْرِ وَهُوَ رَشِيدُ
وَطُوقٌ مِنْهُ بِالْعَظِيمَةِ جِيدُ
فَسَارَ بِهِ فِي الْعَالَمِينَ فَرِيدُ
لِحُسْنِ الْمَعَانِي نَارَةٌ فَازِيدُ
شَقِيٌّ بِمَنْظُومِ الْكَلَامِ سَعِيدُ
مَوْتُ بِجِجَاءِ أَغْنِيَنَّ وَخُدُودُ؟
عَظَائِمُ لَمْ يَصْبِرْ لَهَا جَلِيدُ
وَجَبَّارُ حَفَاطٍ عَلَى عَتِيدُ
مُقِيمٌ بِدَارِ الظَّالِمِينَ طَرِيدُ؟
قِيَامٌ عَلَى جَمْرِ الْحِمَامِ قُعُودُ
بَسِيطٌ كَتَرَجِيعِ الصُّدَى وَنَشِيدُ
قُلُوبٌ لَنَا خَوْفُ الرُّدَى وَكُبُودُ
عَلَى اللَّحْظِ مِنْ سُحْطِ الْإِمَامِ قُبُودُ
عَلَى الْقَصْرِ إِلْفًا وَالْدُّمُوعُ تَجُودُ
كِلَانَا مُعْنَى بِالْخَلَاءِ فَرِيدُ
عَنِ الْإِلْفِ سُلْطَانٌ عَلَيْهِ شَدِيدُ؟
عَلَى الْقُرْبِ حَتَّى مَا عَلَيْهِ مَزِيدُ
وَاللَّشَوِّقِ مِنْ دُونِ الضُّلُوعِ وَقُودُ

(١) ديوان ابن شهيد: ٩٩.

إلى أن بكى الجذران من طول شجوننا
أطاعت أمير المؤمنين كتاباً
فللشمس عنها بالسنهار تأخر
ألا إنها الأيام تلعب بالفتى
وما كنتُ ذا أيدٍ فيدعن ذو قوى
وراضت صعايبى سطوة علوية

وأجهش باباً جانباً حديد
نصرف في الأحوال كيف يريد
وللبذر عنها بالظلام صدود
نحوس تهادى تارة وسعود
من الدهر مبدل صرفه ومعيد
لها بارق نحو الندى ورعود

قصيدة أبي نواس^(١)

وقائلة لي: كيف كنت تريد؟
فقلت لها: أن لا يكون حسود
لقد عاجلت قلبي جناناً بهجرها،
وقد كان يكفيني بذلك وعيد
لعل جناناً ساءها أن أحبها،
فقل لجنان: ثابت ويزيد
فسخطك في هذا على النفس حين،
ولكنه فيما سواه شديد
رايت دنو الدار ليس بنافع،
إذا كان ما بين القلوب بعيد

(١) الديوان: ١٠٠.

في رحاب الدراسة النصية

لعل من أهم ما دعاني إلى اختيار هذه المعارضة ما تميزت به من دلالة على إعجاب ابن شهيد بهذا النمط من المقطوعات النواسية، التي تبتعد عما اشتهر به أبو نواس من وصف الخمر، وهذه المقطوعة النواسية على قصرها - فهي لم تتعد الخمسة أبيات - أثرت في ابن شهيد بحيث وجد فيها تجاوباً مع ما يمرُّ به من أزمة فصب تجربته في بحر الطويل.

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

الذي استوعب تجربة أبي نواس واستطاع ابن شهيد من خلاله أن يعبر عن مشاعره التي آلمها هجر محبوبته.

إن هذه القصيدة التي تمثل قمة الحداثة، قد استغنت تماماً عن أي مطلع أو مقدمة تقليدية، وجاءت مكثفة العاطفة تعبر عن تجربة خاصة واحدة، وبما اتسمت به من ميل الألفاظ إلى الرقة والسهولة، وما تميزت به التراكيب من سلاسة وبساطة، وتلك الفكرة التي تعبر عن واقعه الحي الممتلئ صدقاً، وهذا التجاوب الرائع بينه وبين بيئته وكائناتها وموجوداتها.

بناء المعنى:

ولنبداً بالقصيدة المعارضة قصيدة أبي نواس والتي بدأها بحوار مع حبيبته والتي لا يذكر اسمها وينكّرُها مخافة الحسود ويريد أن يخبئها ويصونها، وقد لخص أبو نواس مشكلته في أول بيت والتي تقوم عليها التجربة برمتها وهي الحسود وما فعله من تفريق بينه وبين محبوبته.

ثم نراه يصرح باسمها في البيت الثاني «جنان» وهذا الاسم له في الحقيقة مدلولات وسنعرف أثر هذا الاسم فيما عبّر عنه ابن شهيد ومدى توافقه مع تجربته، والجنة لغة «الحديقة ذات الشجر والنخل، وجمعها جنان، وفيها تخصيص، ويقال للنخل وغيره. وقال أبو علي في التذكرة: لا تكون الجنة في كلام العرب إلا وفيها نخل وعنب، فإن لم يكن فيها ذلك وكانت ذات شجر فهي حديقة وليست بجنة، وقد ورد ذكر الجنة في القرآن العزيز والحديث الشريف في غير موضع.

والجنة: هي دار النعيم في الدار الآخرة، من الاجتنان، وهو الستر لتكاثف أشجارها وتظليلها بالتفاف أغصانها، قال: وسميت بالجنة وهي المرة الواحدة من مصدر جَنُّ جَنًّا إذا ستره، فكانها سِتْرَةٌ واحدة لشدة التفافها وإظلالها»^(١).

إذن هذه المحبوبة لها دلالات في نفس أبي نواس، فهي بالنسبة له المستورة المحبوبة ذات الشرف والعفة، وهي البعيدة عن التناول فقد أحاطت بها الأشجار وفي ذلك إشارة إلى أنه لم يصل لها، فقد غيبت عنه، ثم هي بالنسبة له الخصب والنماء والجمال والحياة والنعيم فلا يستطيع الحياة بدونها؛ فبدونها الحياة بؤس وشقاء وقبح وانقطاع عن الاستمرار، ولذا نجده يكرر اسمها ثلاث مرات مما يؤكد احتياجه لها وتعلقه بها.

ويكشف أبو نواس سبب هجرها له وبعدها عنه وهو بَوُحِهِ بحبه الذي جرّ عليه ويلات سخطها، حتى لو تقرب إليها بالسكن فإن القلوب باعدت بينها مسافات الاختلاف بما صنعته أيدي الحساد والوشاة.

(١) لسان العرب: م/١ ج/٧ ص ٧٠٥، ٧٠٦.

إذا تأملنا هذه التجربة القاسية على نفس أبي نواس فإننا نجد لها مناسبة تماماً لما ألم بابن شهيد من أزمة حبسه وسجنه، فقد دخله نتيجة فعل الحسود أوهم الحُساد الذين يلعبون الأدوار الأساسية فيما يغص في حلق الأيام، ولننظر لماذا دخل ابن شهيد السجن، أو ما هي التهمة التي وجهت إليه؟ إنها المجاهرة بالمجون وهذا ما صنعه أبو نواس، ونضيف في هذه التجربة الخاصة أنه جاهر بحبه لجنان فكانت هذه المجاهرة وبالأعلى عليه فقد انقطع عن جنته كذلك انقطع ابن شهيد عن جنته.. الدنيا، الحرية، مع إن غيره صنع صنيعه لكن العقاب اختص به وحده.

ومثلما كان يكفي أبا نواس وعيد محبوبته له وتهديدها بالهجر دون أن تنفذ ذلك، فقد كان يكفي ابن شهيد أن يهدده الأمير ويتوعده دون أن يلقي به في هذا السجن الشديد.

ونستطيع القول إن هذه القصيدة المعارضة إشارة واضحة إلى الإعجاب بشعر المشاركة، فهي لم تأت في معرض استعراض القدرات أو التحدي مثل ما هو كائن في رسالة التوابع والزوابع، لكنها تجاوب شعوري تلاقيا معه، فكلاهما يحمل التجربة الشعورية نفسها وما تثن به من ألم وقهر وحرمان من أسباب الحياة والجمال، وكلاهما تعرض للأذى نفسه بسبب مشترك واحد هو الحسود. ولننظر الآن في صياغة القصيدتين المعارضة والمعارضة.

بناء الصياغة:

لعل أبرز ما تأثر به ابن شهيد في معارضته لأبي نواس اعتماد عنصر المقابلة الذي يتضح من خلال استخدامه ما كان عليه وما آل إليه مما يثير العطف والشفقة ويرقق القلوب الصلبة، فهذا أبو نواس يقول:

فسخطك في هذا على النفس حين

ولكنه فيما سواه شديد

رأيت دُورَ الدار ليس بنافع

إذا كان ما بين القلوب بعيد

وهذه الأضداد التي تكشف عن حالة الأسى التي آل إليها حال الشاعر والاضطراب الذي يعانيه نتيجة هجر محبوبته له وانعدام الحيلة في وصلها هو نفسه ما اعتمد عليه ابن شهيد في الكشف عن حاله الذي وصل إليه في سجنه بعدما كان حراً ينعم بالحياة الناعمة بلذاتها، فنجده يستهل عارضته بهذا التركيب التقابلي:

قريب بمحتل الهوان بعيد

ثم يتابعه بقوله:

وما ضرّه إلا مزاح ورقّة

ثنته سفيه الذكر وهو رشيد

فمزاحه ومجونه هو الذي صيّرهُ سفيه الذكر بعد اشتهاره بالرشد والسداد.

ثم يصور حاله في السجن:

فللشمس عنها بالنهار تأخر

وللسبدر عنها بالظلام صدود

هكذا عاش أيام سجنه.

ثم استفهام زوجه الذي يحمل أسىً شديداً وشعوراً بانقطاع الرجاء:

تقول التي من بيتها خفّ مركبي

أقربك دان أم نواك بعيد

وعلى هذه الحال يستخدم ابن شهيد التقابل ليصل إلى ما يريد وعلى
مراحل القصيدة من بدايتها إلى النهاية، ففي البداية استخدم التقابل ليذكر
وضعه والسبب الذي أدى به إلى ذلك، ثم ليصف ما يعانيه في السجن من تعنت
وجبروت يحيل نهاره ليلاً وليله ظلاماً غاب عنه بدره، ثم ينهي به القصيدة في
صورة استعطاف زوجه ورجائها الذي يحمل كثيراً من اليأس.

كما نرى اعتماده الأسلوب المنطقي في الإقناع ونلمح أثر ثقافته وكونه
ناقداً بارعاً يحسن عرض الفكرة بشكل واضح ويسير بها في طريق الإقناع، فهو
لم يذهب به إلى السجن سوى حسد الحسود لكن ما أتاه من مزاح أو مجون
كثيرون صنعوا مثله ولم يعاقبوا عليه وهو ليس أول من ذكر العشق أو الغزل،
ثم هو يزيد في الإقناع ببراءته بأنه لا يفعل ما يقوله شعراً إنما هو مواتاة المعاني
الحسنة ليس غير:

وما في إلا الشعر أثبتته الهوى

فسار به في العالمين فريد

أنوه بما لم آت به متعرضاً

لحسن المعاني تارة فأزيد

وقد استعان في سبيل عرض فكرته والإقناع بها صيغ الشرط والنفي
والاستثناء والاستفهام الذي يثير الذهن للتفكير.

فإن طال ذكرى بالمجون فلأنسي

شقي بمنظوم الكلام سعيد

وهل كنت في العشاق أول عاشق

هوت بحجاء أعين وخدود

وإن طال ذكرى بالمجون فإنها

عظام لم يصبر لمن جليد

وقد أعطى ابن شهيد نفسه مساحة واسعة لتتناسب مع قضية الدفاع عن نفسه وتبرير أفعاله وهذا ما اتسعت له تفاعيل بحر الطويل أولاً

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وإن كان هذا لا يعني أن ثمة التزاماً بين البحر والموضوع وربما يكون ذلك من وحي المناسبة والتجربة.

وما تناسبت معه القصيدة من الطول ثانياً، فقد تناولت القصيدة ثلاث أفكار هي: عرض القضية والدفاع عن نفسه ثم وصف حاله في السجن ثم ختام القصيدة بحكم على الدهر ورجاء للأمير بفك أساره.

وفي كل هذا تظهر شخصية ابن شهيد المعتد بنفسه فنراه يستخدم:

(أبناء الكرام- وهو رشيد- فريد- ولست بذى قيد)

كذلك عبرت الألفاظ والعبارات بصورة جيدة عن كل فكرة وكل عاطفة فصاغها في بناء متكامل منسجم وهذا ما سنعرض إليه من خلال جوانب أخرى.

وقد استعان بصيغ المبالغة التي كثفت الشعور بالمرارة والأسى والظلم

(حسود- عتيد- طريد- شديد)

وهي الصيغ نفسها التي اختارها أبو نواس

(فعول- فعيل)

وثمة بنية أخرى اعتمدها ابن شهيد متأثراً فيها بأبي نواس، بنية الحوار

والتي ابتدأ بها أبو نواس قصيدته:

وقائلة لي: كيف كنت تريد؟

فقلت لها: أن لا يكون حسود

وقد تجلى هذا التأثير في ذلك الحوار الذي دار بين ابن شهيد وبين الحمام، فقد نظر ابن شهيد حوله فلم يجد من البشر من يأسى لأساه أو يألّم لألمه وإنما تجاوب معه الحمام الذي أصبح فريداً من حبيبه فوق قصر خلا من إلفه، ولم يجد ابن شهيد على بعده من أحبابه قريباً سوى هذا الحمام فتجاوبا الأحران والبكاء، حتى إن الجوامد شاركتها ما هم عليه من بكاء، فهذه جدران السجن تبكى وتجهش بالبكاء وأبوابه العنيدة الصلبة إلا أنها لانت وتعاطفت:

وقلت لصدّاح الحمام وقد بكى

على القصر إلفاً والدموع تجود

ألا أيها الباكي على من تحبه

كلانا مُعْنَى بالخلاء فريد

وهل أنت دان من محب نأى به

عن الإلف سلطان عليه شديد

فصفق من ريش الجناحين واقعاً

على القرب حتى ما عليه مزيد

وما زال يبكيني وأبكيه جاهداً

وللشوق من دون الضلوع وقود

إلى أن بكى الجدران من طول شجوننا

وأجهش باب جانباه حديد

ونلمح تلك التعبيرات المؤثرة:

(ألا أيها الباكي - وهل أنت دان؟ - كلانا مُعْنَى - وما زال يبكيني

وأبكيه - وللودق من دون الضلوع وقود - ألا إنها الأيام تلعب بالفتى).

ثم يختم القصيدة بنية الحوار نفسه بينه وبين زوجه والذي يعبر عن

الرجاء والاستسلام لحكم الأمير مما يستفز ذلك الأمير إلى العفو والصفح.

لقد أجاد ابن شهيد تصوير تجارب الطير وجدران السجن وأبوابه معه وهي من الصور التي تتبعها إلى أن أتى على جوانبها وأجزائها.

البناء التصويري:

كذلك وعلى مستوى الخيال والبناء التصويري فإن ابن شهيد أجاد الاتكاء على الموروث الديني في لحظة تصويرية يرسم فيها معاناته في سجنه وهي لحظة يكون الإنسان فيها أقرب إلى الله.

فصورة السجن وحراسة الأشداء الجبابرة كأنهم الزبانية يحرسون جهنم ويذيقون من فيها العذاب ألواناً وهي من أقوى الصور تعبيراً عن حاله وجبار حُفَاطٍ عَلَى عَتِيدٍ.

مقيم بدار ساكنوها من الأذى

قيام على جمر الحِمام قعود

وقد تناص مع قوله تعالى في صورة التحريم الآية السادسة ﴿عَلَيْهَا مَلَكُةٌ غُلَاطٌ شِدَادٌ لَا يَعْصُونَ اللَّهَ مَا أَمَرَهُمْ وَيَفْعَلُونَ مَا يُؤْمَرُونَ﴾^(١).

وقد تأثر بهذه الآية الكريمة في قوله أيضاً:

أطاعت أمير المؤمنين كتائب

تصرف في الأحوال كيف يريد

كذلك قوله تعالى في سورة إبراهيم الآية السابعة عشرة ﴿وَيَأْتِيهِ الْمَوْتُ مِنْ كُلِّ مَكَانٍ وَمَا هُوَ بِمَيِّتٍ وَمِنْ وَرَائِهِ عَذَابٌ غَلِيظٌ﴾^(٢).

(١) سورة التحريم: الآية ٦.

(٢) سورة إبراهيم: الآية ١٧.

ومما يزيد الشعور بالخطر ذلك الصوت المنبعث من جهنم حين تفور
فكان لها شهيقاً خفيفاً. فقد وظّف ابن شهيد هذه الصورة (الصوت) في سجنه
بأن جعل هذا الصوت للحيات التي تسعى في كل جانب ويتردد صدى فحيحها
المخيف.

انظر إلى قوله تعالى في سورة الملك الآية السابعة ﴿إِذَا أُلْقُوا فِيهَا سَمِعُوا
لَهَا شَهيقاً وَهِيَ تَفُورٌ﴾^(١).

ويصف ذلك ابن شهيد:

ويسمع للجنان في جنباتها

بسيطاً كترجيع الصدى ونشيد

ولكننا لا نرى أثراً دينياً عند النواصي ربما الأمر مختلف؛ فأبو نواس
دارت حوله شبهات عظيمة في عقيدته ونواياه، ولم يصادفنا من خيال أبي نواس
سوى تلك الصورة التي يصور فيها هجر "جنان" وكأنه الطعنة التي نفذت إلى قلبه
غدرًا فصرعته.

(لقد عاجلت قلبي "جنان" بهجرها) وهي صورة مألوفة لا طرافة فيها.
وهكذا نلمس تفوق ابن شهيد في مواضع عدة من معارضته نضيف
إليها براعته في البنية الإيقاعية. فلقد لوّن ابن شهيد بنية قصيدته الإيقاعية بعدد
متميز من المقومات والأساليب التي وظفها بشكل جيد للتعبير عن تجربته، وقد
سبق وألحنا إلى العروض، أما الإيقاعات الداخلية فقد تنوعت ما بين الجناس
والمقابلة وحسن التقسيم.

(١) سورة الملك: الآية ٧.

ومن أمثلة الجناس: (يجود فيجيد) - (جنى ما جنى) - (العشاق عاشق) -
(مقيم قيام).

وذلك التقسيم الجميل في مثل قوله:
(فللشمس عنها بالنهار تأخر)

(وللبدر عنها بالظلام صدود)

(وما كنت ذا أيد) - (من الدهر مبد)

(أقربك دان) (أم نواك بعيد)

وعلى هذا مضى ابن شهيد معبراً عن تجربته الصادقة مصوراً لواقع بيئته
ومجريات أحداثها، وما ظهر في مجتمعه من آفات الحسد، وما ذاع فيها من تحرر
ولهو ومجون، ثم تلك النزعة المقابلة والمتمثلة في التأثر بالقرآن الكريم، ثم بعض
مفردات بيئته الجميلة من قصور وحمام ونساء حسناوات.

ابن شهيد يعارض البحرى

هذه دارُ زَيْسٍ والرَّبابِ
قد تَرَكْنَا الصُّبَا لِكُلِّ غَوِيٍّ
والْقَطْعْنَا لِوَاعِظَاتِ مَشِيبِ
وَإِذَا مَا الصُّبَا تَحْمِلُ عَنَا

* * *

وَارْتَكُضْنَا حَتَّى مَضَى اللَّيْلُ بِسَعَى
فَكَأَنَّ السُّجُومَ فِي اللَّيْلِ جَيْشٌ
وَكَأَنَّ الصُّبْحَ قَائِمٌ طَيْرٌ
وَقُتُّوا سَرَوْا وَقَدْ عَكَفَ اللَّيْلُ
وَكَأَنَّ السُّجُومَ لَمَّا هَدَتْهُمْ
وَكَأَنَّ الْبُرُوقَ إِذْ طَالَعَتْهُمْ
يَتَقَرُّونَ جَوْرَ كُلِّ فَلَاةٍ
عَنْ ذِكْرِى لَمَذَلِجِيهِمْ فَتَاهُوا
هَمَّةً فِي السَّمَاءِ تُسْحَبُ ذَيْلًا
وَقَدْ أَرْهَقَتْ ظِلْبَاءُ الْمَعَالِي
نَيْبَةً أَيَّامُهُ وَلِيَالِيهِ
حَوْلَ لَوْ رَأَتْ صَرْفُ اللَّيَالِي
ذَاقَ أَيَّامُهُ فَكَأَنَّ مَسَوَاءَ
وَلَوْ أَنَّ الدُّنْيَا كَرِيمَةٌ نُجْرٍ
وَإِذَا مَا نَظَرْتُ مَا حَازَ غَيْرِي
جَيْفَةً أَتَيْتُ فَطَارَ إِلَيْهَا
مَنْ شَهِدَ فِي سِرِّهَا ثُمَّ مِنْ أَشَدِّ
خُطْبَاءِ الْأَنَامِ إِنْ عَنْ خُطْبِ

وَالسَّلْحَنَا مِنْ كُلِّ ذَامٍ وَعَابِ
أَذْنُنَا حَيَاتِهَا بِسَدَاهِ
فَقَبِيحٌ بِنَا ارْتِضَاءُ الثَّصَابِ

وَأَتَى الصَّبِيحُ قَاطِعَ الْأَسْبَابِ
دَخَلُوا لِلْكُمُونِ فِي جَوْفِ غَابِ
قَبَضَتْ كَفَّهُ بِرَجْلِ غُرَابِ
لِ وَأَرْخَى مُعْدُونِ الْأَطْنَابِ
أَشْرَقَتْ لِلْعُيُونِ مِنْ آدَابِ
أَوَقَدَتْ فِي سَمَائِهَا مِنْ شِهَابِ
جُنَحَ لَيْلٍ جَوْرًاؤُهُ مِنْ رِكَابِ
مِنْ حَدِيثِي فِي عَرْضِ أَمْرِ عَجَابِ
مِنْ ذَيْلِ الْعُلَا وَجَدُ كَابِ
فَكُنْتُ بِالْبَائِرِ الْقِرْضَابِ
بِ بِظَفْرِ مِنَ الْخُطُوبِ وَنَابِ
لَتَوَارِي مِنْ خَوْفِهِ فِي حِجَابِ
عِنْدَهُ طَعْمُ شَهْدِهَا وَالصَّابِ
لَمْ تُكُنْ طَعْمَةً لِفَرَسِ الْكِلابِ
قَلَّ عَمَّا حَمَلْتُهُ فِي ثِيَابِ
مِنْ بَنِي دَهْرٍهَا فِرَاحُ الدُّنَابِ
جَعَّ فِي السَّرِّ مِنْ لُبَابِ اللَّبَابِ
وَأَعَارِبُ فِي مُثُونِ عِرَابِ

البحثري

ما على الركب من وقوف الركاب،
 أين أهل القباب بالأجرع الفر
 سقم، دون أعين ذات سقم،
 عرجوا، فالدموع، إن أبك في الرب
 وكمثل الأحباب لو يعلم العا
 فإذا ما السحاب كان ركاماً،
 وإذا هبت الجثوب نسيماً،
 غيرتني المشيب، وهي بدلة
 لا ثريه عاراً فما هو بالشي
 وبياض البازي أصدق حسناً
 عدلتني في قومها، فاسترابت
 ورأت عند غيرهم من مديحي
 ليس من غضبة عليهم، ولكن
 شيعه السودد القريب، وإخوا
 هم أولو المجد إن سألت، فإن كا
 ومتى كنت صاحباً لدوي السو
 وكفاني، إذا الحوادث أظلم
 سبب أول على جود أسما
 لاستهلكت سماءه، فمطرنا
 لا يزور الوفاء غيباً ولا يغ
 مستعيد، على اختلاف الليالي

في مغاني الصبا ورسم الثماني
 د، تولوا، لا أين أهل القباب
 وعذاب دون الثنايا العذاب
 مع، دموعي، والاكتئاب اكتابي
 ذل عندي منازل الأخباب
 فسقى بالرباب دار الرباب
 فعلى رسم دارها والجباب
 في عداري، بالصد والاجتناب
 ب، ولكنه جلاء الشباب
 إن تأملت من سواد الغراب
 جيئي في سواهم وذهابي
 مثل ما كان عندهم من عثابي
 هو نجم يغلو مع الكتاب
 ن الثماني، وأسرة الآداب
 ثرت كألوا هم أولي الألباب
 ذو يوماً فلانهم أصحابي
 ن، شهاباً بغيره ابن شهاب
 عيل أغنى عن سائر الأسباب
 ذهباً في الهلال تلك الذهب
 شق غدر الفعالي عشق الكعاب
 نسقاً من خلايق الراب

عَادَ مِنْهَا بِمَا بَدَأَهُ إِلَى أَنْ
 فَهَوَ غَيْثٌ، وَالْغَيْثُ مُحْتَفِلُ الْوَدِ
 شَمَرُ الدَّيْلِ لِلْمَحَامِدِ، حَتَّى
 عَزَمَاتٌ يُضِثْنَ دَاهِيَةَ الْخَطِ
 يَتَوَقَّدْنَ، وَالْكَوَاكِبُ مُطْفِئَةٌ
 تُرِكَ الْخَفْصُ لِلدَّنِيِّ، وَقَاسَى
 سَامَ بِالْمَجْدِ، فَاشْتَرَاهُ وَقَدْ بَا
 وَاحِدُ الْقَصْدِ، طَرْفُهُ فِي ارْتِفَاعِ
 ثَرَّةٍ مِنْ أَنَامِلٍ مِنْهُ يَجْرِي
 وَسَمِيَّ لَهُ ثَمَنِي مَعَالِي
 وَإِذَا الْأَنْفُسُ اخْتَلَفْنَ فَمَا يُغِ
 يَا أَبَا الْقَاسِمِ! اقْتِسَامُ عَطَاءِ
 خُذْ لِسَانِي إِلَيْكَ، فَالْمَلِكُ لِلْأَلْسِ
 صُتْنِي عَنْ مَعَاشِرٍ لَا يُسَمَّى
 مِنْ جِعَادِ الْأَكُفِّ غَيْرِ جِعَادِ،
 خَطَرُوا خَطَرَةَ الْجَهَامِ، وَسَارُوا
 أَخْطَأُوا الْمَكْرُمَاتِ، وَالتَّمَسُّوا قَا

خِلْتُهُ يَسْتَعْمِلُهَا مِنْ كِتَابِ
 قِ، وَبَحْرٌ، وَالْبَحْرُ طَامِي الْعُبَابِ
 جَاءَ فِيهَا مَجْرُورَةٌ الْمُدَابِ
 بِ، وَلَوْ كَانَ مِنْ وَرَاءِ حِجَابِ
 سَاتِ، وَيَقْطَعْنَ، وَالسَّيُوفُ نَوَابِي
 صَعْبَةٌ مِنْ صَعُودِ تِلْكَ الرِّوَابِي
 تَ عَلَيْهِ مُزَايِدًا لِلْسَحَابِ
 مِنْ سُمُوءٍ، وَكَفَّهُ فِي انْصِيَابِ
 نَ عَلَى الْخَابِطِينَ جَرَى الشَّعَابِ
 هِ، وَكَلْبٌ مُشْتَقَّةٌ مِنْ كَلَابِ
 نِي اتِّفَاقُ الْأَسْمَاءِ وَالْأَلْقَابِ
 مَا نَرَاهُ، أَمْ اقْتِسَامُ نَهَابِ؟
 نَ فِي الْحُكْمِ عِدْلٌ يَمْلِكُ الرِّقَابِ
 أَوْلَهُمْ إِلَّا غُدَاةَ سَبَابِ
 وَغَضَابِ الْوُجُوهِ، غَيْرِ غَضَابِ
 فِي نَوَاحِي الظُّنُونِ سَيْرَ انْسِحَابِ
 رِعَةَ الْمَجْدِ فِي غُدَاةِ ضَبَابِ

ابن شهيد والبحري

ومن معارضاته معارضة قصيدة البحري والتي مطلعها^(١):

ما على الركب من وقوف الركاب

في مغاني الصبي ورسم التصابي

وعارضها ابن شهيد بقصيدته التي مطلعها^(٢):

هذه دار زينب والرباب

وله في المعارضات معارضة قصيدة لأبي نواس والتي مطلعها^(٣):

وقائلة لي: كيف كنت تريد؟

فقلت لها: أن لا يكون حسود

يعارضها ابن شهيد بقصيدة مطلعها^(٤):

قريب بمحفل الهوان بعيد

يجود ويشكو حزنه فيجيد

ولنبداً التحليل النصي للمعارضة الأولى وهي عارضة ابن شهيد للبحري

«هذه دار زينب والرباب»^(٥)

وهي القصيدة التي تحمل رقم ثلاث من الديوان، وتقع في اثني وعشرين

بيتاً، وهي في الفخر، والقصيدة معارضة لقصيدة البحري في مدح أبي القاسم

إسماعيل بن شهاب على وزن بحر الخفيف قافية الباء المكسورة.

(١) ديوان ابن شهيد: ١٠٨.

(٢) الديوان: ٨٥.

(٣) الديوان: ١٠٠.

(٤) الديوان: ٩٩.

(٥) الديوان: ٨٥.

«ما على الراكب من وقوف الركاب»^(١)

والقصيدة تطول عن معارضة ابن شهيد فتصل إلى ثمانية وثلاثين بيتاً، يبدأها البحري بالمقدمة التقليدية فيقف على الأطلال يتذكر الأحباب ويدعو لهم ثم يصف الشيب ويدافع عنه ولا يراه عاراً يمنعه الحب والغزل ويأتي بصورتين نادرتين في تعليل وجود الشيب فليس هو شيباً إنما جلاء الشباب ثم هو يرغب في هذا الشيب بتصويره في صورة طائر البازي الأبيض الذي هو أجمل من الغراب الأسود الذي يمثل الشباب، وعلى كل لن نستفيض الآن في الخيال، إنما نقف عند المقدمة وموقف ابن شهيد منها، فابن شهيد بدأ المعارضة بقوله: هذه دار زينب والرباب واستخدم نفس اسم محبوبة البحري ثم نرى المقطع الطللي ينقطع وربما نجد تفسير ذلك في ضياع أشعار كثيرة لابن شهيد وربما أجزاء من قصائده، أو قصائد كاملة، وقد أشار إلى هذا محقق الديوان الأستاذ يعقوب زكي «ومن الواضح أن نصوص شعر ابن شهيد أصابها التلف إلى حد كبير، ولذلك اضطررنا إلى الرجوع إلى ما لا يقل عن ثمانية عشر مصدراً»^(٢). ثم يتابع قوله «والسبب الأكبر في فساد نصوص شعر ابن شهيد إنما يعود إلى عدم وجود ديوان يحدد النصوص ويثبتها، ولو كان هناك ديوان لكان لنا فيه نموذج عال موحد، يمنع هذا الطوفان المتكاثر من القراءات المتباينة»^(٣). هذه صعوبة تقابلنا ونحن نتعرض لشعر ابن شهيد ونحاول الإنصاف قدر المستطاع.

(١) ديوان البحري: ١٠٨.

(٢) ديوان ابن شهيد: ٧٧.

(٣) نفسه: ٧٨.

ومن الغريب الذي يوقعنا في تناقض ابن شهيد أنه يصدر قصائد مدحه بالمطلع التقليدي في حين أنه ينكر هذا التقليد على أقرانه.

«ومن غريب أمره أنه يأخذ على أقرانه تصديرهم قصائد المدح بعرائس الشعر القديم، ولا يرى غضاضة في وقوفه على الطلول وذكر الديار والمطى، وهو نزيل القصور، وريب الحضارة الأندلسية»^(١).

ولكننا سنجد التناقض هذا من إحدى سمات شخصية ابن شهيد الذي تعرض لضغوط نفسية شديدة كما أسلفنا الذكر ويشير إلى هذا ابن بسام نقلاً عن ابن حيان: «وله رسائل كثيرة في الفكاهة، وأنواع التعريض والأهزال قصار وطوال برز فيها شأوه وبقاها في الناس خالدة بعده، وكان في سرعة البديهة وحضور الجواب وحدته، مع رقة حواشي كلامه، وسهولة ألفاظه، وبراعة أوصافه، ونزاهة شمائله وخلائقه، آية من آيات الله خالقه؛ من رجل غلبت عليه البطالة فلم يحفل في آثارها بضياح دين ولا مروءة، فحط في هواءه حتى أسقط شرفه، ووهم نفسه راضياً في ذلك بما يلذه، فلم يقصر عن مصيبة، ولا ارتكاب قبيحة، وكان مع ذلك من أصح الناس رأياً لمن استشاره، وأضلهم عنه في ذاته، وأشدهم جناية على حاله ونصابه، وكان له في الكرم والجود انهماك، مع شرف وبطالة، حتى شارف الإملاق»^(٢).

لعل المقولة السابقة تفسر لنا التناقض الذي وقع فيه ابن شهيد حينما قلب معنى السبحري ونقضه في مقطع ذكر الشباب والشيب، ففي حين كان السبحري واقعياً في اعترافه بأنه ما زال يميل إلى الجميلات ويتغزل بهن وهو بلغ سن كبيرة وشاب رأسه ويأخذ على من يلمنه في ذلك في قوله:

(١) التوابع والزوابع: ٣٩.

(٢) الذخيرة: ق ١/م ١/ ص ١٩٢.

عيرتني المشيب، وهي بدته

في عذارى بالصّدّ والاجتناب

لا نريه عاراً فما هو بالشيب

ب، ولكنه جلاء الشباب

وبياض البازي أصدق حسناً

إن تأملت، من سواد الغراب

لكننا نرى ابن شهيد يقف موقف المعارض فيقول:

قد تركنا الصبا لكل غوي

وانسلخنا من كل ذام وعاب

وانقطعنا لواعظات مشيب

أذنتنا حياتها بذهاب

وإذا ما الصبا تحمّل عنا

فببيع بنا ارتضاء التصابي

فابن شهيد يعتبر الميل إلى هو الصبا غواية يربأ منها بالبعد عنها فلا يصيبه بذلك ذم أو معانٍ، وهو الذي طالما وجهت إليه سهام معاصريه كما أسلفنا فرمما يكون هذا سبب يجعله لا يزيد الأمر تكالفاً عليه.

ولكننا نرى هذا القول أنقطعنا لواعظات مشيب "فبيع بنا ارتضاء التصابي" يتناقض تماماً مع واقع ابن شهيد وأدلل على هذا بتلك القصة التي تذكر أنه فضّ ثلاث عذارى في ليلة واحدة وهو شيخ تعدى مرحلة غواية الصبا.

فحينما تخلف ابن شهيد عن مصاحبة المنصور في إحدى غزواته طلب
منه ابن شهيد عند رجوعه في جملة أبيات^(١):

أنا شيخ والشيخ يهوى الصبايا

فبنفسي أقيك كل الرزايا

ورسول الإله أسهم في الفبي

ء لمن يحث فيه المطايا

فابن شهيد يطالب بنصيبه في الفبيء صبايا.

فأجابه ابن أبي عامر:

قد بعثنا بها كشمس النهار

في ثلاث من المها أبكار

وامتحنا بعذرة الغيد إن كنـ

ت توخى بـوادى الأعذار

فاتئد واجتهد فإنك شيخ

قد جلا الليل عن بياض النهار

صانك الله عن كلالك فيها

فمن العار كلة المسمار

فاقتضهن الشيخ من ليلته، وكتب إليه بكرة:

قد فضضنا ختام ذاك السوار

واصطبغنا من النجيع الجاري

وصبونا في ظل أطيب عيش

ولعبنا بالدر أو بالدراري

(١) الذخيرة: ق ٤ م ١ / ٢٩، ٣٠.

وقضى الشيخ ما قضى بحسام

ذي مضاء غضب الظبا بشار

فاصطنعه فليس يجزيك كفوراً

وانتخذه فحلاً على الكفار

وهكذا، فإن هذه الحكاية تثبت تناقض ما جاء في العارضة مع سيرته الذاتية، ولا أرى تبريراً لذلك إلا أن الرجل يريد إثبات الجدارة عن طريق المخالفة للفكرة.

ونرى تأكيد ابن شهيد هذه الفكرة - العودة إلى غواية الصبا - بصيغة قد + الفعل الماضي.

(قد تركنا) ثم تابعها بالعطف (وانسلخنا - وانقطعنا).

وفكرة الدفاع عن الشيب وأنه لا يمنع صاحبه من التمتع بالحب مشرقية تناولها كثير من الشعراء وقد تكون تفسيراً لواقع الشاعر النفسي الذي لا يجد من حوادث الدهر ورزايا الزمان مخرجاً وملطفاً سوى اللجوء إلى الحب حتى وإن امتد به العمر فهذا ابن الرومي يدافع عن الشيب بقوله^(١):

لاح شيبى فرحت أمرح فيه

مرح الطرف في العذار المحلى

وتولى الشباب فازددت ركضاً

في ميادين باطلسى إذ تسولى

إن من ساءة الزمان بشيء

لأحق امرئ بأن يتسلى

(١) ديوان ابن الرومي: ج ٥ / ١٨٩٣.

وإذ كانت قصيدة البحري تنقسم بين المطلع التقليدي ثم المدح وتختتم بهجاء أعداء أبي القاسم، فإن عارضة ابن شهيد تنقسم إلى انطلع التقليدي الذي قلبه فيه معنى البحري ثم ينتقل منه إلى وصف الليل ودخول الصباح عليه في صورة هي غاية في الطرافة ستعرض لها بعد قليل، ثم يخلص منها إلى الفخر بذاته من عدة مواضع، مكانته الاجتماعية، وبلاغته، وشرف أدبه، وعلو منزلته، ثم هو يتخذ من هذا الفخر باباً إلى شكوى الدهر، فهو الذي حطت الأيام من قدره مع علوه فأعطت من لا يستحق، فيصور هذا أروع تصوير يظهر من خلاله تشاؤمه من تغير الأحوال وهذا التشاؤم شخصي نابع من ظروفه الخاصة، وعام نابع من الأحوال السياسية التي تقلبت على الأندلس فانظر إليه في قوله:

ولو أن الدنيا كريمة نجبر لم تكن طعن لفرس كلاب
وإذا نظرت ما حاز غيري قل عما حملته في ثيابي
جيفة أنتنت فطار إليها من بني دهرها فراخ الذئاب

فهو يذم الدنيا لأنها لم تعط سوى الكلاب وصغار الذئاب وهي جيفة نتنة لا يقبل عليها إلا من هو دنيء مثلها.

وهذه النظرة المتشائمة انتشرت في العديد من قصائده «وهذه النظرة اليائسة المتشائمة السوداء عند ابن شهيد تظهر على مستويين اثنين: أولهما تشاؤم شخصي ذاتي ينبع من تقلبات الحياة وطبيعتها المؤسسية، كما يتبين في القصيدة الثامنة والقصيدة السادسة عشرة، أما الثاني فيأس تاريخي يقوم على الاعتقاد بأن العالم يمر بعملية المخطط تاريخي درجة درجة، فهو لا يتقدم إلى الأمام ولا يتطور إلى الأحسن كما في القصيدة ٥٧، ٥٤»^(١).

(١) مقدمة ديوان ابن شهيد: ٧١.

ثم هو يُختم القصيدة بيتين من الفخر بانتسابه إلى العرب عله يؤكد
شرف منزلته مع ما يحيط به من ظروف وأحداث.
من شهيد في سرها ثم من أشد

جع في السر من لباب اللباب

خطباء الأنام إن عن خطب

وأعريب في متون عراب

على أننا لا نجد هذا عند البحري الذي لم يصادف هذه المآسي ولم
تضطره الظروف إلى هذا النوع من الفخر لكي يثبت به مكانته ومنزلته.
لكن ابن شهيد وجد في هذه القصيدة بهذه الصياغة وهذا الوزن ما
يتناسب مع تجربته المؤسية فصب فيها عصارة أساء وآلامه بما وجد في قافية الباء
المكسورة من شعور بالانكسار، وما في مخرج حرف الباء في من شعور بالضعف،
وما يحمله بحر الخفيف من قصر نفس يتناسب مع حالة ابن شهيد وفعل الزمان
به فهو لا يقتدر هنا على مجازاة التفعيلات الطويلة التي تحتاج قوة وقدرة.

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

وقد تأثر بأكثر من لفظة قافية مثل: (التصابي - عزاب - الأسباب -
الذهاب - آداب - شهاب - كلاب).

ومن الملاحظ أن البحري فاق ابن شهيد في إيقاعاته الموسيقية التي
جاءت ولها رنات خاصة عن طريق:

- سنضرب أمثلة على سبيل الاستشهاد لا الحصر:

الترديد:

(الركب - الركاب، الصبا - التصابي)

(بياض - سواد، جيئي - ذهابي)

التقديم والتأخير:

- ورأت عند غيرهم، من مديحي مثل ما كان عندهم من عتابي

- وكفاني، إذا الحوادث أظلم - شهاباً بغرة ابن شهاب

وأخيراً التقسيم الموسيقي الذي ميز القصيدة:

- سقم، دون أعين ذات سقم

وعذاب، دون الثنايا العذاب

- فهو غيث، والغيث محتفل الود

ق، وبجر، والبحر طامى العباب

- يتوقذن، والكواكب مطفأ

ت، ويقطعن، والسيوف نوابي

وقد لا نلمح لهذا أثراً في عارضة ابن شهيد وربما يرجع ذلك إلى عدم الشعور بالبشر والسعادة، وهو ما توافق مع واقع البحري الذي جئنا ما وسعه من التراكيب النحوية التي تقرر واقع إعجابه بممدوحه وإثبات الصفات له، فنراه وقد استخدم النفي + الاستدراك:

لا تريه عاراً فما هو بالشيء ب، ولكنه جلاء الشباب

ليس من غضبه عليهم، ولكن هو نجم يعلو مع الكتاب

أسلوب الشرط: الفعل + الجواب

ومتى كنت صاحباً لذوي السؤ

دد، يوماً، فإنهم أصحابي

وكفاني، إذا الحوادث أظلم

ن، شهاباً بغرة ابن شهاب

الحال:

عدلتني، في قومها، فاسترايت
جيتني في سواهم، وذهابي
شمّر الذيل للمحامد، حتى
جاء، فيها مجرورة الهداب
- سام بالمجد، فاشتراه،
وقد بات عليه مزايداً للسحاب
ثرة من أنامل منه يجري
ن على الخابطين جرى الشعاب

التضاد:

ورأت عند غيرهم، من مدبجي
مثل ما كان عندهم من عتابي
وإذا الأنفس اختلفن فما يفر
ني اتفاق الأسماء والألقاب
والبحتري قرر معانيه بهذه الأساليب التي أعانته على ذلك وجاء أسلوبه
في المدح يميل إلى التقرير لما يتناسب ذلك مع واقع المدوح فهو لا يزيد عليه ما
ليس فيه، وجاء في النسيب إنشائياً ليظهر ولعه وحنينه (أين أهل القباب؟).
وإلى هذا مال ابن شهيد فقد تأثر بهذا الشكل من الصياغة النحوية التي
تعيّنه على إظهار معانيه فهو يستخدم الأسلوب التقريري في الفخر بنفسه
ويستخدم الأسلوب الإنشائي في مطلع القصيدة وفي شكوى الدنيا.

كما يعتمد على أسلوب الشرط في إظهار موقفه من الشيب:
وإذا ما الصبا تحمّل عنا فقبيح بنا ارتضاء التصابي
وفي إظهار أساه من أحوال الدنيا:
حُول لو رآه صرف الليالي
لتواري من خوفه في حجاب
ولو أن الدنيا كريمة نجر
لم تكن طعمة لفرس كلاب
وإذا ما نظرت ما حاز غيري
قلّ عما حملته في ثيابي
(فإذا) هنا توحى بمدى الأسى و(لو) توحى بانقطاع الرجاء لاستحالة
الحدوث.

لقد أجاد ابن شهيد في الاستعانة بهذا التركيب النحوي.
أما بنية الصورة فقد فاق فيها ابن شهيد ما استعان به البحري من
صور.

فالبحري اعتمد الصور الجزئية التي قوامها البيت والتي تعتمد أكثر ما
تعتمد على التشبيه والكناية، ولننظر في تصويره لتفضيل الشيب على الشباب.
وبياض البازي أصدق حسناً

إن تأملت، من سواد الغراب

وهي صورة ضمنية قائمة على المقابلة.

كذلك قوله:

فهو غيث، والغيث محتفل الود ق، وبحر، والبحر طامى العباب

فهو تشبيه بليغ مباشر مألوف.

وفي قوله:

شمر الذيل للمحامد

وقوله:

من جماد الأكف وغضاب الوجوه

جميعها كنايات دلت على أوصاف فالأولى في مدح أبي القاسم بالهمة والعزيمة والثانية في هجاء أعدائه بالبخل والثالثة بسوء منظر وجوههم. وهذه الصور في رأيي لا ترم لما وصلت إليه البنية التركيبية لصور ابن شهيد الذي أحسن استكمال المعنى من خلال الصورة فهو يتبعها إلى أن تكتمل.

انظر إليه حينما فخر بنفسه كيف صور ذلك من خلال مسيرة هؤلاء الفتية في ظلام ليل مدلم وقد قطعوا الفلوات ولا من نجوم أو بروق ولا جوزاء تضيء إلا من مكانته وآدابه وبلاغته:
وَفُتُّوا سَرَوًا وَقَدْ عَكَفَ اللَّيْلُ

ل وأرخی مغدودن الأطناب

وكان النجوم لما هدثهم

أشرقت للعيون من آدابي

وكان البروق إذ طالعتهم

أوقدت في سمائها من شهابي

يتقرون جـوز كل فلاة

جئح ليل جوزاؤه من ركابي

عن ذكرى لدجيههم فتاهوا

من حديثي في عرض أمر عجاب

لقد فخر ابن شهيد بنفسه بصورة طريفة تماماً تتبع أجزاءها في تشبيهات
تمثيلية متكاملة متضافرة العناصر. ولنتنظر إلى صورة أخرى وكيف ركبها هذا
التركيب العجيب النادر، وهو يصور لنا ذهاب الليل وطلوع الصباح في ثلاثة
أبيات أراها انقطعت عما قبلها وما بعدها وما أظن هذه القصيدة إلا قد ضاع
منها أبيات وأبيات:

وارتكضنا حتى مضى الليل يسعى

وأتى الصبحُ قاطعُ الأسبابِ

فكان النجومُ في الليل جيشُ

وخلوا للكُمونِ في جوفِ غابِ

وكان الصبحُ قانصُ طَيرِ

قبضتْ كفه برجلِ غرابِ

فهذا الصبح الذي قطع أسباب اتصال الليل ببعضه وجيش النجوم
الذي اختبأ في جوف الغاب فأنهى وجود الليل، وهذا الصباح يصيد الليل
ويقضي عليه كما لو كان قانصاً أحكم قبضته على رجل غراب بما يحمل من
رمز إلى السواد فلم يفلت منه. هذه صورة ليل يختفي ويحل محله الصبح فيبدد
الظلام ليس بشكل تدريجي كما هو المألوف إنما بصورة مفاجئة فهذا الذي يقطع
الأسباب والذي يختبئ سريعاً في جوف الغاب مخافة الأعداء وهذا القانص بخفة
وسرعة حركته وأخذه الحيلة والحذر. إنها صورة تكشف عن أبعاد نفسية
يعانيها ابن شهيد مما يحيط به من وقائع وحسد ومما يصبو له من سهام
ومفاجئات وحوادث.

وهذا الذي مهد به في بدايات القصيدة هو ذاته الذي كشف عنه في
نهاياتها في الأبيات الآتية:

وفتّى أرهفت ظبَاه المعالي

فنتته بالباتر القرضابِ

نُبِثْهُ أَيَّامَهُ وَلِيَالِي

هُ بِظُفْرِ مِنَ الْخُطُوبِ وَنَاب

حَوْلَهُ لَوْ رَأَاهُ صَرَفُ اللَّيَالِي

لِتَوَارِي مِنْ خَوْفِهِ فِي حِجَاب

ذَاقَ أَيَّامَهُ فَكَانَ سَوَاءً

عِنْدَهُ طَعْمُ شُهُدِهَا وَالصَّبَاب

وَلَوْ أَنَّ الدُّنْيَا كَرِيمَةٌ نُجْرُ

لَمْ تَكُنْ طُعْمَةً لِفَرَسٍ كِلَاب

وَإِذَا مَا نَظَرْتُ مَا حَازَ غَيْرِي

قَلَّ عَمَّا حَمَلْتُهُ فِي ثِيَابِي

حَيْفَةً أَتَيْتُ فَطَارَ إِلَيْهَا

مِنْ بَنِي دَهْرٍهَا فِرَاحُ الدُّثَابِ

ويبدأ الصورة بكلمة فتى بما تحمله الكلمة من شعور بالفخر والاعتزاز والاعتداد ثم تأتي سائر الأبيات لتحدث عما أحل بهذا الفتى وكيف جارت عليه الأيام وكيف أصابته بنوائبها ونهشته بأظفارها وأنابها فأصابته بمصائب هائلة تخشاها صروف الليالي وتحاول الاختباء منها، وأدارت عليه الليالي دوائرها فلم يعد يشعر بطعمها حلو ولا مر، ولكن هذه هي طبيعة الدنيا فهي لم تكن يوماً كريماً أصل أو طبع وإلا لما جرى له منها ما جرى ولما أذلته وضعته وأخفضت منزلته وأعلت آخرين لا يحسبون إذا عُذُّ الرجال ولا مكان لهم إذا ذكرت المعالي.

وهكذا استطاع ابن شهيد أن يصب تجربته الذاتية ويعبر عنها أجود تعبير في قالب قصيدة البحري ولا أراه مقلداً ولا متبعاً إنما هو مبدع مبتكر متفوق في العديد من الجوانب.

ابن دراج يعارض المتنبي^(١)

لَعَلُّ سَنَا الْبَرْقِ الَّذِي أَنَا شَائِمٌ
أَمَا فِي حَشَاةٍ مِنْ جَوَائِ غَايِلٍ
لَقَدْ بَرَحْتُ مِنْهُ ضُلُوعٌ خَوَافِقُ
وَنَفْحٌ صَبَا يَهْفُو عَلَى جَنَابِهِ
وَتَحْنَانٌ رَغْدٌ صَادِعٌ لُتُونِهِ
وَمِيزُ نُشْبِ الرِّيحِ وَالرَّغْدِ نَارُهُ
حَمِيلٌ يَحْمِلُ الرَّاسِيَاتِ إِلَى الَّذِي
وَمَا أَلْجَدْتُ فِيهِ النُّجُودُ تُصْبِرِي
سِوَى لَوْعَةٍ لَوْ يَغْلِبُ الصَّبْرُ نَارَهَا
فَإِنْ يَسْتَقِ مَنْ أَهْوَى فَلَذَمْنِي مُسْعِدٌ
كَفَانِي التَّمَاخِ الشَّمْسِ وَالْبَدْرِ وَجْهُهُ
وَمَا تُجْتَنِّي مِنْ طِيبِ أَرْدَائِهِ الصَّبَا
فَلَهْفِي عَلَى قَرْنٍ مِنَ الشَّمْسِ سَاطِعٍ
إِذَا زَارَنِي أَغَشَى جُفُونُ رَقِيبِهِ
وَأَذَنُ أَنْفَاسِي وَنَفْسِي يَنْشُرُهُ
وَيَشْرِنِي مِنْ قَبْلِهِ صَوْتُ حَلِيهِ
إِلَى مُلْتَقَى قَلْبَيْنِ ضَمَّ عَلَيْهِمَا
وَمُعْتَقٍ كَالْجَفْنِ أَطْبَقَ نَائِمًا
فَبِتْنَا وَقَاضِي الْوَصْلِ يَحْكُمُ فِي الْهَوَى
أَمَّصُ مِنَ الْكَافُورِ مِسْكَ وَأَجْتَنِّي

يَهِيمُ مِنَ الدُّنْيَا بِمَنْ أَنَا هَائِمٌ
أَمَا فِي ذَرَاةٍ مِنْ جُفُونِي مَيَّاسِيمُ
وَقَدْ صَرَحْتُ مِنْهُ دَمُوعٌ سَوَاجِمُ
كَتْصَعِيدِ أَنْفَاسِي إِذَا لَمْ لَائِمُ
كَمَا زَفَرْتُ نَفْسِي بِمَنْ أَنَا كَاتِمُ
كَمَا شَبَّ نِيرَانُ الْمَجُوسِ الزُّمَازِمُ
تَحْمِلْنِي عَنْهُ الْقِلَاصُ الرُّوَاسِمُ
وَلَا أَتَهَمْتُ وَجْدِي عَلَيْهِ التُّهَائِمُ
لَشَائِمِي الْبَرْقُ الَّذِي أَنَا شَائِمُ
وَإِنْ يَلْقَهُ دُونِي فَأَلْفِي رَاغِمُ
وَمَا اقْتَبَسْتُ مِنْهُ النُّجُومُ الْعَوَائِمُ
وَمَنْ وَرَدَ خَدَّيْهِ الرِّيَاضُ السَّوَاعِمُ
تَجَلَّلَهُ كِسْفٌ مِنَ اللَّيْلِ فَاجِمُ
وَأَخْرَسَ عَنِّي مَا تَقُولُ اللَّوَائِمُ
وَرِيَاءُ أَنْفَاسِ الرِّيَّاحِ التَّوَاسِمُ
تُجَاوِزُهُ فَوْقَ الْغُصُونِ الْحَمَائِمُ
جَوَانِحُهُ جُنْحٌ مِنَ اللَّيْلِ عَائِمُ
عَلَى ضَمِّ إِنْسَانَيْنِ وَالذَّهْرُ نَائِمُ
وَعَانِمُ قَلْبِي بِالْحَكُومَةِ غَارِمُ
مَنْ الْوَشْيِ رُمَاةً زَهَتْهُ الْمَقَادِمُ

(١) ديوان ابن دراج: ١٥٨.

وَيَرْجِعُ رُوحَ النَّفْسِ مَا أَنَا نَاشِقٌ
وَأَرْشُفُ مِنْ حَصْبَاءِ دُرٍّ وَجَوْهَرٍ
وَفِي كَبِدِي حَرٌّ مِّنَ الشُّوقِ لَا عِجْ
يُقِرُّ هَوَاهُ إِلَهٌ لِّي قَاتِلٌ
أَجْنُبْ أَنْفَاسِي أَزَاهِرَ حُسْنِهِ
وَأَغْمِضْ لَحْظِي عَنْ جَنَى وَجَنَائِهِ
وَمَا صَرَخَ الْقَتْلَى كَعَيْنَيْهِ صَارِعٌ
فَإِنْ أَشْفَى وَجْدِي مِنْ تَبَارِيحِ ظَلَمِهِ
وَإِنْ أَحْيَى نَفْسِي فِيهِ مِنْ مِثَّةِ الْهَوَى
فَكَيْفَ وَقَدْ غَارَتْ بِهِ أَلْجَمُ النَّوَى
مَتَاعٌ مِنَ الدُّنْيَا أَرَانِي فِرَاقَهُ
وَقَدْ صَرَمَتْهُ حَادِثَاتٌ كَانَهَا
يُضَرِّمُهَا أَمْثَالُهُنَّ كِتَابٌ
أَسَيِّئُهَا لِلْمُهْتَدِينَ كَوَاكِبٌ
وَأَنَارُهَا فِي الْأَرْضِ أَثْلَاءُ كَافِرٍ
وَفِي كَبِدِ الطَّاغُوتِ مِنْهَا صَوَارِعٌ
بِكُلِّ نَجِيٍّ إِلَيْكَ التَّسَابُحُ
وَمُخْتَارٌ بِمَنَّاكَ الْعَلِيَّةُ نِسْبَةٌ
وَأَذْهَلُهُمْ جَذْوَاكَ عَنْ كُلِّ مَفْخَرٍ
أَسْوَدٌ إِذَا لَاقُوا وَطِيرٌ إِذَا دُعُوا
تَلْمِظٌ فِي الْإِسَارِ مِنْهُمْ أَسَاوِدُ
ظِمَاءٍ وَمَا غَيْرَ الدَّمَاءِ مَشَارِبُ
غَرَسْتَ الْفَلَاحَ مِنْهَا غِيَاضًا أَرْوَمُهَا

وَيَجْبُرُ صَدْعَ الْقَلْبِ مَا أَنَا لَازِمٌ
رَحِيقٌ مُدَامَ سُكْرَةٍ بِي دَائِمٌ
وَفِي عَضْدِي غُصْنٌ مِنَ الْبَانِ نَاعِمٌ
وَقَلْبِي لَهُ مِنْ جَفْوَةِ الشُّوقِ رَاحِمٌ
لَعَلِمِي أَنَّ السُّورَ بِالسَّارِ سَاهِمٌ
خَافَةَ أَنَّ السُّهْمَ لِلْوَرْدِ حَاطِمٌ
وَلَا كَلَّمَ الْجَرْحَى كَصُدْغِهِ كَالِمٌ
بَضَمِي لَهُ أَتَقَنْتُ أَنِّي ظَالِمٌ
بَلَمِي لَهُ لَمْ أَغْدُ أَنِّي آثِمٌ
وَقَيْدُ دُونَ الْمَاءِ حَرَّانُ مَائِمٌ
بَعَيْنُ النَّهْيِ وَالْجِلْمِ أَنِّي حَالِمٌ
يُمْنَاكَ يَا مَنصُورٌ بِيضٌ صَوَارِمٌ
يُقَدِّمُهَا أَشْبَاهُهُنَّ عَزَائِمٌ
وَأَعْلَامُهَا لِلْمُسْلِمِينَ مَعَالِمٌ
وَعَاوٍ فِي جَوِّ السَّمَاءِ غَمَائِمٌ
وَفِي فَقْرِ الشَّيْطَانِ مِنْهَا قَوَاصِمٌ
وَإِنْ أَلْجَبَتْهُ تَغْلِبُ وَالْأَرَاقِمُ
وَإِنْ سَفَرَتْ يَرْثُوغُ عَنْهَا وَدَارِمٌ
وَإِنْ فَخَرَتْ دَهْلٌ بِهَا وَاللَّهَازِمُ
أَيَا مِنْهُمْ لِلْمُعْتَدِينَ أَشَائِمُ
وَتَهْتَسِرُ فِي الْإِيْمَانِ مِنْهُمْ أَرَاقِمُ
لَهُنَّ وَلَا غَيْرَ الْقُلُوبِ مَطَاعِمُ
حُمَاةُ الْحِمَى وَالصَّافِنَاتُ الصَّلَادِمُ

إِذَا مَا دَلَّتْ مِنْ شَرِّهَا أَجْنَتْ الرُّدَى
 فَأَسْتَكَّ يَا مَنْصُورٌ رَوْضَ حَدَائِقِ
 يَضَاحِكُ فِي أَرْضِ الزُّمُرُدِ شَمْسَهَا
 وَالْهَيْثُكَ عَنْ لَيْلٍ كَوَاكِبُهُ الْمَهَا
 وَمَا شَغِلَتْ يُمْنَاكَ عَنْ بَدَلٍ مَا حَوَتْ
 فَخَاصِمُنَ بِيضِ الْهِنْدِ فَيْكَ إِلَى الْعَلَا
 فَإِنْ عَزَّهَا مِنْ صِدْقٍ بِأَسِكَ شَاهِدُ
 بِيَوْمٍ إِلَى الْهَيْجَا وَيَوْمٍ إِلَى السُّدَى
 وَنُودِيَتْ يَوْمَ الْجُودِ لِلْسَّلَمِ فِي الْعِدَى
 جِدَارًا عَلَى إِلْفِ الْهَوَى غُرْبَةَ النَّوَى
 وَعَوْدَتُهَا طَعْمَ السَّبَاعِ فَأَشْفَقَتْ
 وَكَلَّفَتْهَا رِزْقَ الدَّنَابِ فَأَخْشِمَتْ
 وَمَنِيَّتُهَا نَفْسَ ابْنِ شَنْجٍ فَأَسْمَحَتْ
 عَلَى أَنْ بَغَضَ الْعَفْوِ قَتْلَ وَمَعْنَمُ
 فَإِنْ قَتِيلَ السَّيْفِ لِلذَّيْبِ مَطْعَمُ
 فَيَا لِبُرُوقٍ لَمْ يَزَلْنَ صَوَاعِقًا
 تُقَطِّعُ بِالْأَمْسِ الرُّقَابَ وَوَصُلَّتْ
 غَدَتِ وَهِيَ أَغْرَاسُ لَهُمْ وَعَرَائِسُ
 بَعْقَدِ بِنَاءِ أَلَّتْ شِيدَتْ بِنَاءَهُ
 فِرَاجَةُ أَغْلَاهُ وَقَشْتَلُ أَسْهُ
 فَمَلُكْتَ تَاجَ الْمُلْكِ تَاجَ مَلِيكَةٍ
 وَتَوَجَّهَتْ فَوْقَ الْآكَالِيلِ وَالذُّرَى
 وَخَلِيَّتُهَا بَعْدَ الدَّمَالِيجِ وَالْبُرَا

وَكَانَ جَنَاهُنَّ الطُّلَى وَالْجَمَاجِمُ
 ثَلَاغِبُ فَيَهِنُ الْمَنَى وَثَنَادِمُ
 دَنَائِيرُ مَنْ ضَرَبَ الْحَيَا وَذَرَاهِمُ
 وَعَنْ أَبْرِجٍ أَقْمَارُهُنَّ الْكَرَائِمُ
 وَإِنْ غَارَ مِنْهُنَّ السُّدَى وَالْمَكَارِمُ
 وَحَقُّ لِمَنْ فِي الْقُرْبِ مِنْكَ يُخَاصِمُ
 فَقَدْ سَنَاهَا مِنْ عَدَلٍ حُكْمِكَ حَاكِمُ
 وَمَا عَالَ مَقْسُومٌ، وَلَا جَارَ قَاسِمُ
 فَجُذَّتْ بِهِ وَالْمَرْهَقَاتُ رَوَاغِمُ
 وَمَا إِلْفُهَا إِلَّا الْوَعَى وَالْمَلَاجِمُ
 بِإِغْشَابِهِ أَنْ تَدْعِيهِ السَّبَاهِمُ
 لِلذَّيْبِ عَوَى تَحْتَ الدُّجَى وَهُوَ صَائِمُ
 مَسَالِمَةُ مَنْ بَعْدَهُ مَنْ تُسَالِمُ
 مَا رَدَّ رِيحَ الْمُلْكِ فِي الْحَرْبِ حَازِمُ
 وَإِنْ قَتِيلَ الْعَفْوِ لِلْمُلْكِ خَادِمُ
 عَلَى الْكُفْرِ غَيْثُ الْأَمْنِ مِنْهُمْ سَاجِمُ
 بِهَا الْيَوْمَ أَرْحَامُ لَهُمْ وَمَحَارِمُ
 وَبِالْأَمْسِ مَوْتٌ فِيهِمْ وَمَآئِمُ
 وَلَيْسَ لَهُ فِي الْأَرْضِ غَيْرُكَ هَادِمُ
 وَسَلْمُكَ أَرْكَانُ لَهُ وَدَعَائِمُ
 لَتَا جَنِيهِمَا تُغْنُو الْمُلُوكَ الْخَضَارِمُ
 خَوَافِقُ تُغْشَاهَا النُّسُورُ الْقَشَاعِمُ
 حَلِيًّا لِأَلِيهِ الْقَسَا وَالصُّوَارِمُ

وَضَمُّخْتُهَا مِنْ طَيْبِ ذِكْرِكَ فِي الْوَرَى
وَتَظْمُنْتَ آفَاقَ الْفَلَاحِ لَزَقَاتِهَا
مُنَى كُنْ فِيهَا لِابْنِ شَنْجٍ مَنِيَّةُ
مَرَجَتْ عَلَيْهِ لُجُجُ بَحْرَيْنِ يَلْتَقِي
وَعَادَرْتُهُ مَا بَيْنَ طَوْدَيْنِ أَطْبَقَا
وَأَسْلَمَهُ الْأَشْيَاعُ بِسُوءِ بَقْفَرَةٍ
فَلَيْسَ لَهُ مِنْ نَاصِرٍ الدِّينِ نَاصِرُ
وَقَدْ صَدَرَتْ عَنْهُ خِيُولُكَ أَنْفَا
أَقَاطِيعُ مِلْءِ الْأَرْضِ أَصْوَاتُ خَيْلِهَا
يُنَاجِي نُفُوسًا حَازِمُنْ غَنَائِمَا
وَأَفْعَالُ خَفَضِ كُنْتَ تُشْكِلُهَا لَهُ
بِعِزَّةِ مَيْمُونِ الثَّقِيبَةِ نَائِرِ
وَكَمْ طَمَسَتْ عَيْنَيْنِ بِرَقَّةٍ مُقَدِّمِ
تُجَلِّلُهَا جَدَاكَ : عَمَرُو وَتَبِعُ
وَمَنْ أَغْرَبَتْ فِيهِ أَعَاظِمُ يَغْرُبِ
مَآئِرُ لَمْ يَسْبِقْ إِلَيْهِنَّ سَابِقُ
كَسَا الْعَرَبَ الْعَرَبَاءُ مِنْهُمْ مَفْخَرُ
وَشِدَّتْ بِهَا فِي الرُّومِ وَالْقُوطِ رِفْعَةُ
وَصَرَّتْ بِهَا أَقْلَامُ ضَيْفِكَ صَرَّةُ
فَزَوَّدَهَا الرُّكْبَانُ شَرْقًا وَمَغْرِبًا
وَمَا لِي لَا أَبْلِي بِذِكْرِكَ فِي الْوَرَى
وَأُطْلِعُهُ شَمْسًا عَلَى كُلِّ أُمَّةٍ
فَيَحْسُدُنِي فِيكَ الْعِرَاقُ وَشَامَةُ

بِأَضْعَافٍ مَا تُهْدِي إِلَيْهَا اللَّطَائِمُ
خَيُْولًا حَمَتِ مَا قُلْدَتْهَا النُّوَاطِمُ
يُغْرِغُ مِنْهَا رَاهِقُ الرُّوحِ كَاطِمُ
عَلَى نَفْسِهِ تَيَّارَةُ الْمُتَلَاظِمِ
حُثُوفًا تُصَادِي نَفْسَهُ وَتُصَادِمُ
سَرَايَاكَ أَظَارُ عَلَيْهِ رَوَائِمُ
وَلَيْسَ لَهُ مِنْ عَاصِمِ الْمَلِكِ عَاصِمُ
وَأَخْشَاؤُهُ فَيءٌ لَهَا وَمُعَانِمُ
وَأَنْعَامُهَا عَمَّا يُكِنُّ تُرَاجِمُ
بِأَمْنِكَ قَدْ حَانَتْ عَلَيْهَا الْمَغَارِمُ
بِرَفْعِكَ قَدْ أَوْفَتْ عَلَيْهَا الْجَوَازِمُ
عِزَائِمُهُ فِي الثَّائِبِينَ هَزَائِمُ
تَلَالًا فِيهَا مَجْدُكَ الْمُتَقَادِمُ
وَأَعْقَبُهَا عَمَّاكَ : كَغَبٌّ وَخَاتِمُ
فَمُسْتَصَغَّرٌ فِي أَصْغَرِيهِ الْعِظَائِمُ
وَلَا رَامَهَا مِنْ قَبْلِ سَنَعِكَ رَائِمُ
تُصَلِّبُ مِنْهُ لِلْجُودِ الْأَعَاظِمُ
تُسَامِي بِهَا عِنْدَ السُّهَى وَتُزَاجِمُ
تُصِيرُ لَهَا الْأَذَانُ بُصْرَى وَجَاسِمُ
وَوَافَتْ بِهَا جَمْعُ الْحَجِيجِ الْمَوَاسِمُ
بَلَاءُ تَهَادَاهُ الْقُسُورُونَ النُّوَاجِمُ
يُكَذِّبُ فِيهَا عَنْ سَنَا الشَّمْسِ زَائِمُ
وَأِيَّاكَ فِي عَبْدُ شَمْسٍ وَهَاشِمُ

بُخِستُ إِذْ نَسِيتُ إِلَيْكَ وَهَجَرْتَنِي
وَبَيْنَ ضُلُوعِي بَضْعَ عَشْرَةَ مُهْجَةً
تِلْكَ اللَّيَالِي لَحْمَهَا وَدَمَاءُهَا
قَطَعْتُ بِهِنَّ اللَّيْلَ وَاللَّيْلُ جَامِدٌ
إِذَا مَلَأَ الْهَوْلُ الْمَمِيتُ صُدُورَهَا
عَلَى شِدَائِيَّاتٍ تُطِيرُ بِرُكْنِهَا
فَكَمْ غَالٍ مِنْ أَجْسَامِهَا غَوْلُ قَفَرَةٍ
وَكَمْ عَجَزَتْ عَنَّا ذَوَاتُ قِوَامٍ
جَاحِيَةٌ غَرَبَانِ تَطِيرُ لَنَا بِهَا
لَهَا مِنْ أَعَاصِيرِ الشَّمَالِ إِذَا هَوَتْ
يُحَاجِي بِهَا: مَا حَامِلٌ وَهُوَ رَاقِدٌ ؟
سَرَتْ مِنْ عَصَا مُوسَى إِلَيْهِ قَرَابَةٌ
وَشَاهَدَ لَقَمَ الْحَوْتِ يُؤَسِّسُ فَاقْتَدَى
أَعْوَدُ بِقَرَعِ الْمَوْجِ فِي جَنَابَاتِهَا
وَمَا عَبَّرَتْ عَنْهُ جُسُومٌ لَوَاحِلٌ
وَمَا كُتِبَتْ فِي وَاضِحَاتِ وَجُوهِنَا
فَلَا رَجَعْتَ عَنْكَ الْأَمَانِي حَسِيرَةٌ
وَلَا خَتَمْتَ عَنْكَ اللَّيَالِي سَرِيرَةٌ
وَلَا نَظَّمِ الْأَعْدَاءُ مَا أَنْتَ نَائِرٌ
وَلَا عَدِمَ الْإِشْرَاكَ أَنَّكَ ظَافِرٌ

وَمَا حَمَلَتْ مِنِّي إِلَيْكَ الْمَنَاسِمُ
ظُمَاءٌ إِلَى جَذْوَى يَدَيْكَ حَوَائِمُ
وَطَعْمُ اللَّيَالِي عِنْدَهُنَّ عَلَاقِمُ
وَحُضْتُ بِهِنَّ الْأَلَّ وَالْأَلُّ جَاجِمُ
تَحَرَّكَ مِنْ ذِكْرَاكَ فِيهَا ثَمَائِمُ
إِلَيْكَ خُطُوبٌ فِي الْقُلُوبِ جَوَائِمُ
وَحَرَمٌ مِنَ الْبَابِهِنَّ الْمُخَارِمُ
فَعُجْنَا بِعُوجِ مَا لَهُنَّ قَوَائِمُ
عَلَى مِثْلِ أَطْوَادِ الْفَيَافِي نَعَائِمُ
خَوَافٍ وَمِنْ عَصْفِ الْجَنُوبِ قَوَادِمُ
وَمَا طَائِرٌ فِي جَوْهٍ وَهُوَ عَائِمُ ؟
فَطَبُّ يَفْلُقِ الْبَحْرَ وَالصُّخْرَ عَالِمُ
فَغَادٍ وَسَارٍ وَهُوَ لِلسُّفْرِ لَاقِمُ
إِلَيْكَ بِنَا أَنْ يَقْرَعَ السَّنُّ نَادِمُ
وَمَا حَسَرْتَ عَنْهُ وَجْوهَ سَوَاهِمُ
إِلَيْكَ الدِّيَاجِي وَالرِّيَّاحُ السَّمَائِمُ
وَلَا فُزِعَتْ مِنَّا لَدَيْكَ الثَّمَائِمُ
وَلَا فَضَّتِ الْأَيَّامُ مَا أَنْتَ خَاتِمُ
وَلَا تُكْرِ الْأَعْدَاءُ مَا أَنْتَ نَاطِمُ
وَلَا عَدِمَ الْإِسْلَامُ أَنَّكَ سَالِمُ

قصيدة المتنبي^(١)

عَلَى قَدَرِ أَهْلِ الْعَزْمِ تَأْتِي الْعَزَائِمُ
وَتُعْظَمُ فِي عَيْنِ الصَّغِيرِ صَغَارُهَا
يُكَلِّفُ سَيْفُ الدَّوْلَةِ النَّاسَ هَمًّا
وَيَطْلُبُ عِنْدَ النَّاسِ مَا عِنْدَ نَفْسِهِ
يُفْدِي أُنْمُ الطَّيْرِ عُمْرًا سِلَاحَهُ
وَمَا ضَرَّهَا خَلْقٌ بِغَيْرِ مَخَالِبٍ
هَلْ الْحَدَثُ الْحَمْرَاءُ تُعْرِفُ لَوْنَهَا
سَقَتْهَا الْغَمَامُ الْغُرُ قَبْلَ نُزُولِهِ
بَنَاهَا فَأَعْلَى وَالْقَنَا يَقْرِعُ الْقَنَا
وَكُنَّ بِهَا مِثْلُ الْجُنُونِ فَأَصْبَحَتْ
طَرِيدَةً دَهْرٍ سَاقَتْهَا فَرَدَدَتْهَا
تُفِيَتْ اللَّيَالِي كُلُّ شَيْءٍ أَخَذَتْهُ
إِذَا كَانَ مَا تُنْوِيهِ فِعْلًا مُضَارِعًا
وَكَيْفَ تُرْجَى الرُّومُ وَالرُّوسُ هَدَمَهَا
وَقَدْ حَاكَمُوهَا وَالْمَنَايَا حَوَاكِمُ
أَتَوْكَ يَجُرُّونَ الْحَدِيدَ كَأَنَّمَا
إِذَا بَرَقُوا لَمْ تُعْرِفِ الْبَيْضُ مِنْهُمْ
خَمِيسٌ بِشَرْقِ الْأَرْضِ وَالْغَرْبِ رَحْفَةٌ
تَجْمَعُ فِيهِ كُلُّ لِسَنٍ وَأُمَةٍ
فَلِلَّهِ وَقْتُ دَوْبِ الْغَشِّ نَارُهُ
تُقَطَّعُ مَا لَا يَقْطَعُ الْبَيْضُ وَالْقَنَا
وَقَفْتَ وَمَا فِي الْمَوْتِ شَيْءٌ لِيُؤَقِفَ

وَتَأْتِي عَلَى قَدَرِ الْكِرَامِ الْمَكَارِمُ
وَتُصَغَّرُ فِي عَيْنِ الْعَظِيمِ الْعَظَائِمُ
وَقَدْ عَجَزَتْ عَنْهُ الْجُيُوشُ الْخَضَارِمُ
وَذَلِكَ مَا لَا تُدْعِيهِ الضَّرَاعِمُ
نُسُورُ الْفَلَاحِدَائِهَا وَالْقَشَاعِمُ
وَقَدْ خُلِقَتْ أَسْيَافُهُ وَالْقَوَائِمُ
وَتَعْلَمُ أَيُّ السَّاقِيَيْنِ الْغَمَائِمُ
فَلَمَّا دَنَا مِنْهَا سَقَتْهَا الْجَمَاحِمُ
وَمَوْجُ الْمَنَايَا حَوَلَهَا مُتَلَاطِمُ
وَمِنْ جُنُثِ الْقَتْلَى عَلَيْهَا ثَمَائِمُ
عَلَى الدِّينِ بِالْخَطِيئِ وَالذَّهْرِ رَاغِمُ
وَهُنَّ لِمَا يَأْخُذْنَ مِنْكَ غَوَارِمُ
مَضَى قَبْلَ أَنْ تُلْقَى عَلَيْهِ الْجَوَارِمُ
وَذَا الطَّعْنِ أَسَاسٌ لَهَا وَدَعَائِمُ
فَمَا مَاتَ مَظْلُومٌ وَلَا عَاشَ ظَالِمُ
مَسَرُّوا بِجِيَادٍ مَا لَهُنَّ قَوَائِمُ
يُيَايَهُنَّ مِنْ مِثْلِهَا وَالْعَمَائِمُ
وَفِي أُذُنِ الْجَسُوزَاءِ مَنَّةٌ زَمَازِمُ
فَمَا يُفْهَمُ الْحُدُوثُ إِلَّا التَّرَاجِمُ
فَلَسَمَ يَبْقَى إِلَّا صَارِمٌ أَوْ ضَبَارِمُ
وَقَرَّ مِنَ الْفَرَسَانِ مَنْ لَا يُصَادِمُ
كَأَنَّكَ فِي جَفْنِ الرَّدَى وَهُوَ نَائِمُ

(١) الديوان: ٤٠١.

تُعْرُ بِكَ الْإِبْطَالُ كُلُّمَى هَزِيمَةٌ
 تُجَاوِزَتْ بِمِقْدَارِ الشَّجَاعَةِ وَالنُّهَى
 ضَمَمْتَ جَنَاحِيهِمْ عَلَى الْقَلْبِ ضَمَّةً
 بِضَرْبِ أَتَى الْهَامَاتِ وَالنَّصْرُ غَائِبٌ
 حَقَرْتَ الرُّدَيْنِيَّاتِ حَتَّى طَرَحَتْهَا
 وَمَنْ طَلَبَ الْفَتْحَ الْجَلِيلَ فَإِنَّمَا
 تُكْرِمُهُمْ فَوْقَ الْأَخْيَدِ ثَرَةً
 تُدَوِّسُ بِكَ الْخَيْلُ الْوُكُورَ عَلَى الدُّرَى
 تُظَنُّ فِرَاحُ الْفَتْحِ أَنَّكَ زُرْتَهَا
 إِذَا زِلَقْتَ مَشِيَّتَهَا بِبُطُونِهَا
 أَفِي كُلِّ يَوْمٍ ذَا الدُّمُسْتَقِّ مُقَدِّمٌ
 أَيْنَكِرُ رِيحَ اللَّيْثِ حَتَّى يَذُوقَهُ
 وَقَدْ فَجَعْتَهُ يَابِسُهُ وَابْنُ صَهْرِهِ
 مَضَى يَشْكُرُ الْأَصْحَابَ فِي قُوَّتِهِ الظُّبَا
 وَيَفْهَمُ صَوْتَ الْمَشْرِقِيَّةِ فِيهِمْ
 يُسَرُّ بِمَا أَعْطَاكَ لَا مِنْ جَهَالَةٍ
 وَلَسْتُ مَلِيكاً هَازِماً لِتَنْظِيرِهِ
 تُشْرِفُ عَدَنَانُ بِهِ لَا رَيْبَةَ
 لَكَ الْحَمْدُ فِي الدَّرُّ الَّذِي لِي لَفْظُهُ
 وَإِنِّي لَتَعْدُو بِي عَطَايَاكَ فِي الْوَحْيِ
 عَلَى كُلِّ طَيَّارٍ إِلَيْهَا بِرَجْلِهِ
 إِلَّا أَيُّهَا السَّيْفُ الَّذِي لَيْسَ مُغْمِداً
 هَنِيئاً لِضَرْبِ الْهَامِ وَالْمَجْدِ وَالْعُلَى
 وَلَيْمَ لَا يَفِي الرَّحْمَنُ حَدِيثَكَ مَا وَقَى

وَوَجْهَكَ وَضَّاحٌ وَتُفَرِّكَ بِاسِمٍ
 إِلَى قَوْلِ قَوْمٍ أَنْتَ بِالْغَيْبِ عَالِمٌ
 تُمُوتُ الْخَوَافِي تَحْتَهَا وَالْقَوَادِمُ
 وَصَارَ إِلَى اللَّبَّاتِ وَالنَّصْرُ قَادِمٌ
 وَحَتَّى كَانَ السَّيْفُ لِلرُّمَحِ شَاتِمٌ
 مَفَاتِيحُهُ الْبَيْضُ الْخِفَافُ الصَّوَارِمُ
 كَمَا تُثَرَّتُ فَوْقَ الْعُرُوسِ الدَّرَاهِمُ
 وَقَدْ كَثُرَتْ حَوْلَ الْوُكُورِ الْمَطَاعِمُ
 بِأَمَاتِهَا وَهِيَ الْعِثَاقُ الصَّلَادِمُ
 كَمَا تُمَشِي فِي الصَّعِيدِ الْآرَاقِمُ
 قَفَاءٌ عَلَى الْإِقْدَامِ لِلسَّوْجِ لَا يَمُ
 وَقَدْ عَرَفْتَ رِيحَ اللَّيْثِ الْبَهَائِمُ
 وَبِالصَّبْرِ حَمَلَاتُ الْأَمِيرِ الْغَوَاشِمُ
 لِمَا شَغَلَتْهَا هَامَتُهُمُ وَالْمَعَاصِمُ
 عَلَى أَنْ أَصَوَاتِ السَّيُوفِ أَعَاجِمُ
 وَلَكِنْ مَغْنُوماً تُجَا بِمَنْكَ غَائِمُ
 وَلَكِنَّكَ التَّوَجِيدُ لِلشَّيْءِ هَازِمُ
 وَتَفْتَحُ الدُّنْيَا بِهِ لَا الْعَوَاصِمُ
 فَإِنَّكَ مُعْطِيهِ وَإِنِّي نَاطِمُ
 فَلَا أَنَا مَلُومٌ، وَلَا أَنْتَ نَادِمُ
 إِذَا وَقَعْتَ فِي مَسْمَعِيهِ الْعَمَاجِمُ
 وَلَا فِيهِ مُرْتَابٌ وَلَا مِنْهُ عَاصِمُ
 وَرَاجِيكَ وَالْإِسْلَامُ أَنَّكَ سَالِمُ
 وَتَغْلِيْقُهُ هَامَ الْعِدَى بِكَ دَائِمُ

ترجمة ابن دراج

٣٤٧ - ٤٢١ هـ / ٩٥٨ - ١٠٣٠ م

«كان مولد ابن دراج في شهر المحرم من سنة ٣٤٧ هـ (مارس سنة ٩٥٨ م) على ما يذكر ابن بشكوال؛ ولسنا نعرف شيئاً عن طفولة ابن دراج ولا عن صباه ولا الأساتذة الذين أخذ عنهم، إذ إن أول ما احتفظت لنا به الكتب التي ترجمت له يبدأ بصلته بالمنصور ابن أبي عامر»^(١).

«أما أسرة ابن دراج فكانت بشهادة كثيرين ممن ترجموا له أسرة نبيلة مرموقة الشأن، حتى إن بلدة قسطة كانت معروفة في كتب الجغرافيين والمؤرخين الأندلسيين باسم قسطة دراج.

ويقول ابن سعيد إن دراجاً جده الشاعر الأعلى وبنيه تداولوا على رياستها.

وقد كان بنو دراج ينتمون إلى قبيلة صنهاجة البربرية، ويبدو أن دخول هؤلاء إلى الأندلس كان يرجع إلى الوقت الذي افتتح فيه طارق بن زياد هذه البلاد في سنة ٩٢ (٧١١ م) فابن حزم الذي يرجع إليه فضل إيراد نص عظيم القيمة عن أصل ابن دراج يشير إلى منازل الصنهاجيين في الأندلس فيخص بالذكر منهم بني الغلظ (كذا ولعلها الغليظ)، وبني عبد الوهاب بأشبونة، وهم من ولد ميمون بن أبي جميل ابن أخت طارق بن زياد، ثم بني دراج الذين كان إليهم انتماء شاعرنا القسطلي»^(٢).

(١) مقدمة الديوان: ٣٢.

(٢) نفسه: ٢٣.

في رحاب الدراسة النصية

عارض ابن دراج المتنبي بثلاث قصائد مطالعها^(١):
لعل سنا البرق الذي أنا شائم

يهيم من الدنيا بمن أنا هائم
وقد عارض بها قصيدة المتنبي التي مطلعها^(٢):
على قدر أهل العزم تأتي العزائم

وتأتي على قدر الكرام المكارم
كما عارض بقصيدته التي مطلعها^(٣):
لك الله بالنصر العزيز كفيل

أجد مقاماً أم أجد رحيل
ومطلع قصيدة المتنبي^(٤):
ليالي بعد الظاعنين شكول

طوال وليل العاشقين طويل
وله أخرى يستهلها بقوله^(٥):
بشراك من طول الترحل والسرى

صبح برّوح السفر لاح فأسفرا

(١) ديوان ابن دراج: ١٥٨.

(٢) ديوان المتنبي: ٤٠١.

(٣) ديوان ابن دراج: ٣.

(٤) ديوان المتنبي: ٣٦٩.

(٥) ديوان ابن دراج: ١٢٤.

وهي معارضة لقول المتنبي^(١):
باد هواك صبرت أم لم تصبرا

وبكاك إن لم يجر دمعك أو جرى
كما أن له معارضة أخرى مستهلها^(٢):
عمرت بطول بقائك الأعمار

وجرت برفعة قدرك الأقدار
ويعارض فيها قول المتنبي^(٣):
سِرْ حَلْ حَيْثُ تُحَلُّهُ النُّوَارُ

وأراد فيك مرادك الأقدار
وسوف نخص بالدرس الآن المعارضة الأولى.

لعل سنا البرق الذي أنا شائم بهيم من الدنيا بمن أنا هائم
وهي التي يتوجه فيها بالمدح إلى منذر بن يحيى التجيبي حين وصل بنت
ابن فرذلند إلى زوجها ابن راي مند. وكان المنذر له من المنزلة ما دعا العديد إلى
مدحه وإطرائه فقد نعته ابن سعيد بقوله: «وكان جليل القدر ممدحاً»^(٤).
كذلك صاحب أعمال الأعلام لسان الدين بن الخطيب بقوله: «كان
كريمًا وهب لقصاده مالا عظيماً فوفدوا عليه وعمرت بذلك حضرته سرقسطة
فحسنت أيامه وهتف المداح بذكره»^(٥).

(١) ديوان المتنبي: ٥٦٤.

(٢) ديوان ابن دراج: ١٥١. وقد تعرض لها د. علي الغريب بالدراسة الفنية في كتابه المعارضات في الشعر الأندلسي: ١٣٤.

(٣) ديوان المتنبي: ٢٨٤.

(٤) المغرب: ٢ / ٤٣٥.

(٥) لسان الدين بن الخطيب: أعمال الأعلام، ليفي بروفنسال، دار المكشوف - بيروت، ١٩٥٦م: ٢٢٦.

ونقل ابن بسام في ذخيرته عن ابن حيان «وكان فارساً لبق الفروسية بهي الشارة، مليح القلب على الدابة، سخياً كريماً خارجاً عن حد الجهل»^(١).

وذكره ابن عذارى «وكان لأول ولايته قد ساس عظماء الإفرنج فحفظت أطرافه إلى أن مضى بسبيله والثغر مسدود لا ثغرة فيه وبلغ من استمالته طوائف النصرانية أن جرى بين يديه وبحضرته عقد مصاهرة بعضهم فقذفته الألسنة لسعيه في نظم سلك النصارى، وقد قيل إن رأى منذر كان في ذلك أحصف ممن قدح فيه لنظرة في صلاح وقته وعلمه بانصداع عصا أهل كلمته فآثر من الموادة ما ستر به العورة وسدها بيسير الكلفة واختدع به عظيم الجلالة ريمندة وشانجة المحدثين أنفسهما يومئذ بمناهضة أهل الأندلس فألهاهما عن الحرب. وحبب إليهما الدعة وأغنم أهل الثغر في ذلك الوقت عاجل السلامة واستظهروا به على العمارة فحيوا وعاشوا في نعمة ضافية وعيشة راضية إلى أن ألوت بمنذر المنية وقد اعترف الناس برأيه وأقروا بسياسته ولم يأت بعده من يسد مسده ولم ينفع الله الطاغيتين بعده بالذي كانا عقداه بحضرة منذر إذ أعجل عنه شانجة وأثيره ريمنده وابنه بعده فشئت الله شمل الطاغية يومئذ وكفى المسلمين شرهم برحمته واشتمل منذر على قواد تلك الثغور واستوثقت له الأمور»^(٢).

ولعل غرض المدح من أبرز الأغراض الشعرية لدى ابن دراج على كثرة من وفد عليهم وتوالوا الحكم في زمنه لكنه لم يكن يرى بأساً في مدحهم حتى ولو كان هناك خلاف بين ممدوح وآخر «فكل قائم بالأمر إنما هو مبعوث العناية الإلهية في تلك اللحظة»^(٣).

(١) الذخيرة: ق ١/م ١/ ص ١٨٠.

(٢) البيان المغرب: ٣/ ١٧٦، ١٧٧.

(٣) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ٢٤٢.

وهذه المعارضة في مدح منذر التجيبي مقابلة لمدح المتنبي سيف الدولة -
ونحن بغنى عن تعريفه- وذكره لبناء ثغر الحدث «وكان أهلها قد سلموها إلى
الدمستق بالأمان سنة سبع وثلاثين وثلاث مئة فنزلها سيف الدولة يوم الأربعاء
ثامن عشر جمادى الأخرى سنة ثلاث وأربعين وبدأ من يومه فوضع الأساس
وحفر أوله بيده فلما كان يوم الجمعة نازله ابن الفقاس الدمستق في نحو خمسين
ألف فارس وراجل ووقع القتال يوم الاثنين سلخ جمادى الأخرى من أول
النهار إلى العصر فحمل عليه سيف الدولة بنفسه في نحو خمس مئة من غلمان
فظفر به وقتل ثلاثة آلاف من رجاله وأسر خلقاً كثيراً فقتل بعضهم وأقام حتى
بنى الحدث ووضع بيده آخر شرفة منها في يوم الثلاثاء لثلاث عشرة ليلة خلت
من رجب فقال يمدحه وأنشده إياها في ذلك اليوم في الحدث»^(١).

هيكل القصيدة:

ومعارضة ابن دراج تطول حتى تصل مائة وعشرة من الأبيات يبدوها
بالتوسل إلى محبوبته ويجعل من الطبيعة حوله بكل مفرداتها شريك هذه الحالة
من الشجن واللوعة، بل إنه يجعل الطبيعة تستقي سحرها وخلابتها من أضواء
جمال محبوبته، ويتمنى ذلك اللقاء الذي قد يكون حدث بالفعل في الزمن الماضي
أو إنه ينظمه في عقد أمانيه، ولعل من هذه الأبيات الثلاثين الأول نكتشف أن
حلمه نهاه عن التمتع بهذا اللقاء مع ما فيه من لذة الوصال العارمة. وجعل
قطع هذا الوصال بسبب خروجه مع المنصور للقاء أعدائه، وقد أحسن ابن
دراج التخلص من المقطع الأول الذي طال متناسباً مع طول القصيدة فجعل
هذا الوصال مقطوعاً بأحداث جسيمة، وقد صرته حادثات كأنها (بيمناك يا

(١) ديوان المتنبي: ٤٠١.

منصور بيض صوارم) ثم هو يمتدح منذراً ويذكر آثاره بأعدائه التي شملت الأرض والجو، ثم يمتدحه بطيب النسب والعرق ويمتدح أنسابه أيضاً كما يمتدحه بالهمة والعزيمة التي تلهيه عن الركون للحياة الناعمة بما فيها من رغد وهو. لكنه صرف أيامه لقسمة عادلة، بين خوض المعارك وإكرام الناس والعفو عن المسيء، ثم يعرج على حربه وشده على (ابن شنج) وغلبته عليه ومدح جدوده وذكر أمجادهم، ويذكر هذه المنزلة العالية التي تسئّمها بحربه لـ (ابن شنج) ثم يوجب ابن دراج على نفسه أن ينشر هذه الأمجاد ويجعلها مجد أهل العرب أجمعهم، ثم يذكر رحلته إليه ويصف النياق والسفينة وما عانتها الرحلة من أجل الوصول إليه ثم يختم القصيدة بتسعة أبيات من الدعاء للممدوح.

وإذا كانت قصيدة المتنبّي بلغت واحداً وخمسين بيتاً فإنها خلت من المقدمة الغزلية؛ وذلك ليرز عظم الحدث وأهميته بحيث لا يسبقه سابق، ولا يتقدمه متقدم، فبناء قلعة الحدث ومنازلة الدمستق دونها وغلبته حدث عظيم يستأهل الابتداء به ولا يجوز تأخيره حتى ولو خالف بذلك نهج القصيدة القديم.

أما ابن دراج فلم يضطره الأمر إلى اتباع النهج نفسه فسار على العادة وبدأ بالمطلع الغزلي الذي نلمح فيه آثار الحداثة، فإذا كان ابن دراج انتهج الاتجاه المحدث المجدد فإننا نجد ذلك في مظاهر الطبيعة بألوانها المتعددة التي تشاركه لحظاته وفي وصفه لرحلة السفينة التي هي أثر التجديد والملائمة لبيئة الأندلس، وفي البعد عن وصف النياق وملامح البداوة.

البناء التصويري:

تأثر ابن دراج في المقدمة الغزلية ببعض صور المتنبي عن الحرب ونقلها
إلى حديث الطبيعة والغزل انظر له قائلاً:
وميضٌ تشبُّ الريحُ والرعد ناره

كما شب نيران المجوس الزمازم

وانظر إلى قول المتنبي:

خميس بشرق الأرض والغرب زحفه

وفي أذن الجوزاء منه زمازم

فابن دراج يجعل من ظواهر الطبيعة موقداً لذكرى الحبيب كما يزيد
تراطن المجوس نارهم اشتعالاً، وصورة الجلبة وتداخل الأصوات بشكل غير
مفهوم ولا واضح صورة مأخوذة من وصف المتنبي لساحة النزال وما فيها من
تداخل أصوات السيوف والمقاتلين حتى تصل وسط السماء، مما يوحي بكثرة
العدو والعتاد وشدة القتال، كذلك تآزرت مفردات الطبيعة لإشعال الذكريات
وتداخلها حتى بلغت مبلغها من وجدانه وفكره.

ونلمس هنا إجادة ابن دراج في اختيار ما يناسبه من صور المتنبي وحسن
توظيف ذلك لإبراز معانيه فتستمد جمالها من جماله وقوتها من قوته، ويكشف
هذا عن مدى الإعجاب الذي ترجمته قبساته لصور المتنبي أو إضاءاته حولها.

صورة أخرى تضمنتها مقدمة ابن دراج وتأثر فيها بالمتنبي، يقول ابن

دراج:

ومعتقٌ كالجفن أطبق نائماً

على ضمّ إنسانين والدهر نائم

وقد تناص في هذه الصورة مع قول المتنبي:

وقفت وما في الموت شك لواقف

كأنك في جفن الردى وهو نائم

وما أراد ابن دراج من صورة المتنبي هو الغفلة في ظل جفون أطبقها النوم، فلو أن الردى أفاق من نومه لأصاب سيف الدولة، ولو أن الدهر أفاق من نومه لفرق بين الحبيين، لكن ما احتاجه ابن دراج هو تصوير تلك الحالة شديدة التلاصق كالجفنين المنطبقين، فتخيل معه ذلك العناق الجميل بين المحبين في غفوة من الدهر، وهي ما أراد المتنبي من الموت الذي أغلق أجفانه على سيف الدولة وراح في سبات عميق فهي صورة تظهر مدى الخطر الذي تلاصق مع سيف الدولة.

إن ابن دراج وجد في هذه الصورة ضالته المنشودة حينما أراد أن يصور قرب الحبيين ساعة وصال في غفلة الزمان عنهما، فجاءت الصورة على درجة رائعة من الوصف والتعبير.

أما الصورة الثالثة في مقدمة ابن دراج فهي:

فبتنا وقاضي الوصل يحكم في الهوى

وغائم قلبي بالحكومة غارم

وقد تناص فيها مع قول المتنبي:

تفيت الليالي كل شيء أخذته

وهن لما يأخذن منك غوارم

هذه الصورة لابن دراج متممة لصورة لقاء الحبيين فهو يرى أنه مهما غنم من هذا اللقاء فهو خاسر بساعة الفراق، أو بما تتمتع المحبوبة عنه، أو بما لا يجعله يشعر بالربح الكامل مهما استمتع فهو لا يشعر بالشبع وهذا دليل شدة

حبه وتعلقه فهذه الشاعر لا اكتفاء لها فما زال عليه دين لا بد من قضائه لمحجوبه، وابن دراج عندما نقل هذا المعنى وجده مهياً عند المتنبي حينما جعل الدهر غارماً له ولا بد أن يقضي دينه لأن الدهر مهما أخذ من سيف الدولة فهو غارم وعليه دين لا بد من قضائه فسيف الدولة أقوى من الليالي وصروفها.

وهذه الصورة من الصور الذهنية التي تعتمد العقل وتتكى عليه، ومع ذلك نقلها ابن دراج إلى الغزل بشكل بسيط مقبول دلاً على مهارة وقدرة على الاستفادة كبيرة.

وقد أثرت أن أفصل تأثر ابن دراج بالمتنبي في المقطع الأول عن سائر المعارضة لأبرز مدى إجادته في نقل معاني الحرب وصورها إلى الغزل، ثم لنا أن نتابع هذا التأثير مشيرين إلى مواطن الإجادة فيه والتقصير عنه، فالتأمل لهذه المعارضة يلمس تأثر ابن دراج واضحاً جلياً على طول المعارضة، ولا غرو فشاعرنا يعد متنبي الأندلس. ولنبدأ بأول بيت ينتقل فيه من المقدمة الغزلية إلى الغرض الأساسي وهو مدح منذر وذكر مآثره، وهنا تعد البداية هي بداية المتنبي نفسها، وكأنه استهل الغرض الرئيس بما استهل به المتنبي قصيدته وغرضها الرئيسي هو مدح سيف الدولة، ولننظر في بيتي ابن دراج:

وقد صرمت حادثات كأنها

بيمناك يا منصور بيض صوارم

يسضرمها أمثالهن كتائب

يقدمها أشباههن عزائم

ويقول المتنبي:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم

وتأتي على قدر الكرام المكارم

والمعنى أن كلاً على ما يكون عليه وما يليق به، وكل ما يتحقق من انتصارات وإنجازات ومكارم هي في مقامها رفعة رفعة صانعها وكل ما يواجه من قوة لا بد أن ترقى إلى مقامه وقوته.

وننتقل بين صور ابن دراج التي برز فيها تأثيره بفكر المتنبي وأسلوبه، فنجد ابن دراج يصف فرسان منذر:
غرس الفلا منها غياضاً أرومها

حماة الحمى والصفانات الصلادم؟

ونقرأ للمتنبي:

تظن فراخ الفتوح أنك زرتها

بأمانتها وهي العتاق الصلادم؟

وابن دراج يصور فرسان المدوح ويمتدحهم بأصالة النسب وأنهم المدافعون الزائدون عن الحمى بخيول قوية صلبة شديدة وكأنهم غرسوا في الصحراء لأعدائهم، وهي صورة معبرة عن مدى تمسكهم بأرضهم واستبسالهم من أجلها.

وإذا كانت فرسان ابن دراج وخيوله ملأت الصحراء كما يملأ الزرع الأرض وتتمكن جذوره منها، فخيول المتنبي تلاحق الأعداء حتى في أعالي الجبال وتصعد إليهم لما لها من قوة ومتانة هيكل، حتى تظن فراخ النسر أنها أمانتها وقد عادت إليها وتنتظر ما تجلبه لها أو تقدمه من طعام.

واستعارة صورة الصفانات الصلادم جاء بها المتنبي أقوى؛ بحيث جعلها لا تكتفي بالتصدي للأعداء على الأراضي المنبسطة، إنما صعدت إليهم ولحقت بهم في ذرا الجبال ووكور النسر والجوارح من الطيور، وهو تصوير أقوى مما جاء به ابن دراج وإن كان تصويره ملائماً لبيئته الأندلسية التي تفرض رقتها وبساطتها على أبنائها.

صورة أخرى لابن دراج:

إذا ما دنت من شربها أجنت الردى

وكان جناهن الطلي والجماجم

ونراه تناص فيها مع قول المتنبي:

سقتها الغمام الغر قبل نزوله

فلما دنا منها سقتها الجماجم

وما زال وصف ابن دراج لخيول المنصور منذر بن يحيى التجيبي مستمراً وإن جعل جني هذه الخيول بعد غرسها في الأرض مناسباً لذلك، فإننا نراه وقد جانبه التوفيق حينما جعل الجني هذا للشرب في هذا البيت وكان أولى به أن يجعل السقاية للجماجم بدلاً من الغمام وهو مناسب للمعنى، فالمتنبي يصور القلعة في حالين متقابلين قبل نزول سيف الدولة بها كانت الغمام تسقيها ماءً عذباً صافياً بما في ذلك من إيجاءات السلام والرغد، ولما نزلها سقتها جماجم الفرسان دماءً بما في ذلك من إيجاءات الهول والبشاعة، لكن ابن دراج حينما أراد أن يصور فعل الخيول بأعدائها وقربها من مواطن الشرب لتنهل الماء صافياً وجدت الموت أمامها فجنته جماجم وطللى، وهي صورة وإن أراد بها نقل الفكرتين المتقابلتين ليظهر قوة هذه الخيول ومدى نوالها من الأعداء، فإنها لم تصل بنا إلى الإجادة التي حققتها صورة المتنبي.

وتلح الطبيعة الأندلسية على شاعرنا فلا يجد بداً من وصفها في ثنايا الغرض الرئيس ثم هو يجعل عظم المهمة التي أوكلت للممدوح أنسته وصرفته عن التمتع بخلاصة المنظر وحسن المشهد ولذة الانصراف إلى صنوف الجمال، فيأخذ صورة الدراهم المثورة على العروس والتي صور بها المتنبي جثث الأعداء وهي ملقاة متفرقة على جبل الأحيدب. يقول المتنبي:

نثرتهم فوق الأحيدب كله

كما نُثرت فوق العروس الدراهم

فياخذ هذا ابن دراج:

فأنستك يا منصور روض حدائق

تلاعب فيهن المنى وتنادم

يضاحك في أرض الزمرد شمسها

دنائير من ضرب الحيا ودراهم

وكما نرى فابن دراج نقل صورة الدراهم المنشورة على الأرض إلى صورة خلاصة جميلة فهي تضاحك الشمس مما أضفى على الصورة لون الذهب ببريقه الذي يُشعر بالبهجة والحياة، وما نقل ابن دراج صورة أجساد القتلى المنشورة كالدنائير التي تنثر فوق العروس لتفرقها وكثرتها، إنما جاء بالدنائير التي هي ضحكات الشمس المنشورة على وجه الأرض لمناسبة جمالها حينما تنعكس الأشعة عليها فتزيدها بريقاً فكأنما هي مداعبة الشمس وتضاحكها، وهي صورة حية رائعة تغنى باللون والحركة والصوت استطاع بها أن يظهر قوة عزيمة المنصور بحيث لم تلهه هذه المناظر وحسنها ولم تصرفه عما عزم عليه من ملاقات أعدائه.

موضع آخر لشاعرنا يصور فيه سيوف المدوح وقد تكلفت بتوفير الطعام لليوث حتى أشفقت بأن تطالبها البهائم بذلك لكثرة ما عودتها عليه، يقول المتنبي:

أينكر ريح الليث حتى يذوقه

وقد عرفت ريح الليوث البهائم

وحديث المتنبي هنا يحمل استنكاراً على الدمستق وتحقيراً له بحيث صوره
أحقر شأناً من البهائم التي تعرف رائحة السباع وهو لا يعرفها حتى يذوق
وبالها، فكيف له أن يتعرض لها والمقصود هنا بالليوث سيف الدولة ورجاله.

وهذا ابن دراج يذكر سيوف الممدوح:

وعودتها طعم السباع فأشفقت

بإغبابه أن تدعيه البهائم

واضح أن الصورتين متشاكلتان لفظاً لا معنى.

وفي موضع آخر من المعارضة يقول ابن دراج:

بعقد بناء أنت شيدت بناءه

وليس له في الأرض غيرك هادم

فرنجة أعلاه وقشتل أسفه

وسلمك أركان له ودعائم

ويقول المتنبي:

وكيف تُرجى الروم والروس هدمها

وذا الطعن أساس لها ودعائم

ولا يخفى بالقراءة الأولى للأبيات التأثير شكلاً ومضموناً.

فهناك بناء شيد، وهناك أركان ودعائم وأسس لا يجرؤ أحد على هدمها

أو تقويضها، هذا هو المضمون الأساسي. أما فيما وظفه كل من الشاعرين فإننا

نجد البناء عند ابن دراج هو تلك المصاهرة التي عقدت بين أميري برشلونة

وقشتالة والتي كان المنذر أركانها ودعائمها، فليس هناك من يحاول هدم ما بناه

ودعمه فهو الذي عمل على هذه المصاهرة وشهد عليها.

كما نجد البناء عند المتنبي هو قلعة الحدث التي كان سيف الدولة أساسها
ودعامتها، فلا رجاء للروم أو للروس في هدمها فتأسيس سيف الدولة لها قطع
عليهم رجاء هدمها.

فالبناء ان إنما من أجل إقرار الأمن والشعور بالسلام والبناء ان قوياً هياً
لهما من يدعمهما ويثبت أركانهما، وهما في أمان من أن تطولهما أو تمتد إليهما
يد العبث، ولكني أرى مع هذا أن المتنبي أقدر على عرض الفكرة في أوجز هيئة.
ونحن نفحص في معارضة ابن دراج نلتقط أصدافها التي تتفتح عن درر
براعته في فن المعارضة التي جعل منها شاهد قدراته وإبداعاته، فهذه تيجان
العروس تكللها النور القشاعم.

وتوَّجتها فوق الأكاليل والذرى

خوافق تغشاها النور القشاعم

يقول المتنبي:

يُفدِّي أُمُّ الطير عمراً سلاحه

نسورُ الفلا أحداثها والقشاعم

وإذا كان ابن دراج خرج في هذا التصوير عما رمى إليه المتنبي، فقد
استعار النسور القشاعم لفظاً ليعبر عن علو مكانة العروس وأنها في ذراها
تكللها النسور الكبيرة كما تكلل هذه النسور قمم الجبال الشواحق والمقصد أن
هذه العروس حولها من الرجال والفرسان من بهم تكون في أمن لا يفكر أحد
في الاعتداء عليها.

أما نسور المتنبي أحداثها والقشاعم يدينون بالفضل إلى سلاح سيف
الدولة ويفتدونه بأنفسهم إذ وفرَّ عليهم مشقة طلب الرزق فهو يطعم صغيرها
وكبيرها.

وفي صورة أخرى يمدح بها المنصور منذر بن يحيى:
وَمَنْ أَغْرَبَتْ فِيهِ أَعْظَمُ يَغْرُبُ

فمستصغر في أصغريه العظام

ويقول المتنبي:

وتعظم في عين الصغير صغارها

وتصغر في عين العظيم العظام

وابن دراج يؤصل لعروبة المنصور منذر، ومن كان أجداده أعظم العرب فحقيق به أن يستصغر العظام؛ لتعوده ذلك، فمواجهتها وخوضها والعمل من أجل إنجازها معتاد مألوف، وهذا ما أقره المتنبي لسيف الدولة، فلعظمته في مواجهة العظام فهو يراها صغيرة، وكل عظمة هينة عليه، فلا يستعظم الأمور إلا كل صغير، وكما هو متضح فقد نقل ابن دراج في مدحته المعنى نفسه الذي امتدح به المتنبي سيف الدولة.

وهذا البيت الذي اتحفنا به المتنبي بهذه الصياغة التقريرية القوية المركبة هو من أعظم الأبيات التي من الطبيعي أن يتأثر بها الشعراء، ولا أتصور أنه يمكن أن تخلو معارضة ابن دراج من التأثير به، وبخاصة وأن هذا البيت من أعظم الأبيات انتشاراً وذيوعاً على الألسن، ومن أروع أبيات القصيدة والذي يعد دُرَّةَ حِكْمِ المتنبي.

ولقد حاول ابن دراج في هذا الوصف أن يدنو من مستوى البنية التركيبية القوية السلسة لكن أغلب ظني أنه لم يستطع الوصول إلى هذه الدرجة الفائقة، وأخذ على ابن دراج استخدام لفظة (أصغريه) فلا أراه أتى بها إلا تكلفاً لضرورة الوزن، ولا أرى فيها إضافة، بينما استعان المتنبي بكلمة (عين) وهي أليق في هذا المقام، فالإنسان يقيّم الأشياء بالنظر والتأمل فهذا أفضل وأنسب من تقيّمها باليد، فالأمور تصغر في عين الإنسان لا في يده.

ويستمر مشهد الإعجاب بصور المتنبي فيجري هذا على لسان ابن دراج
قائلاً:

كسا العرب العرباء منهم مفخر

ثُصِّلَ مِنْهُ لِلْجَوْهِ الْأَعَاجِمِ

وهو من قول المتنبي:

تَشْرَفُ عَدْنَانُ بِهِ لَا رِبِيعَةٌ

وتفتخر الدنيا به لا العواصم

إن مآثر الممدوح كست العرب فخراً ودعت إلى انبهار الأعاجم لحد
التصليب على الوجوه والصدور وهي حركة تعبر عند النصارى عن الإجلال
وشدة الإعجاب، إن عظمة مآثر الممدوح دعت العرب والعجم إلى الفخر بها،
وهذا المعنى مأخوذ من معنى بيت المتنبي السالف حيث جعل سيف الدولة
مفخرة عدنان كلهم لا ربيعة وحدهم، وزاد على ذلك بأن الفخر لا يقصر على
العرب إنما هو مدعاة لفخر الدنيا دون تحديد عاصمة أو جنس بعينه.

وإذا كان ابن دراج أخذ المعنى وعبر من خلال صياغة مختلفة فإنه أجاد
وأبدع فيها وإن لم يفعل مثلما فعل المتنبي من إثبات الحكم للأعم ونفيه عن
الأخص، ولكنني أرى أن ابن دراج في تصويره أتى بصورة مطريفة فأجاد
وأدهش.

وما زال الطريق أمامنا طويلاً وعلينا أن نتحلى بطول النفس؛ فالمعارضة
التي تبلغ مائة وعشرة أبيات تستحق أن نفرد لها حظاً وفيراً من العناية ونأمل أن
نقارب الصورة المثلى للاعتناء بها.

ونقف الآن عند صورة من تلك الصور التي تزخر بها معارضة ابن
دراج ويظهر فيها ذلك الأثر الواضح القوي لخيال المتنبي. فابن دراج يصف
النياق التي قطعت الفيافي وصولاً إلى الممدوح بقوله:

إذا ملا الهول المميت صدورهما

تَحَرَّكَ من ذكراك فيها تمائم

ولنتظر في تصوير المتنبي لقلعة الحدث بعد الحرب:

وكان بها مثلُ الجنون فأصبحت

ومن جثث القتلى عليها تمائم

وإذا كان سيف الدولة قد أخذ الفتنة في هذه القلعة بتعليقه جثث القتلى عليها كالتمائم التي تعلق على صدر المجنون فتُسَكِّن هياجه وتهدي اضطرابه، فقد جعل ابن دراج ذكر اسم الممدوح كالتمائم التي تهدئ نفوس الإبل التي لاقت في رحلتها الأهوال المميتة فملأت صدرها خوفاً وقلقاً واضطراباً لكنها الآن هادئة لما تنتظره من كرم وأمان بوصولها إلى الممدوح. وقد أجاد شاعرنا إجازة كبيرة ظهرت فيها براعته الفنية وقدرته الخيالية، ففي الصورة يظهر أثر الممدوح وقوة فعله كما صنع المتنبي مع ممدوحه تماماً.

وهذا بيت آخر يشهد هذا الأثر ومدى الإعجاب والقدرة الفنية في الوقت نفسه، يقول ابن دراج:

وكم عجزت عنا ذوات قوائم

فعجنا بعُوج ما هنَّ قوائم

ويقول المتنبي:

أَسْوَكُ يَجْرُونَ الحديد كأنما

سَرَوْا بِجِيَادٍ ما هنَّ قوائم

وإضافة إلى اقتباس التركيب نفسه:

(ما هن قوائم)

للتعبير عن ما حلَّ بالنياق من تعب وإرهاق حتى أبدلوها بالسفن التي لا قوائم لها فالرحلة مضنية شاقة استخدم فيها أكثر من وسيلة، فإن المعنى عند المتنبي يدل على تعب الخيول لكثرة ما غطاها من العدد الحربية حتى بدت ولا قوائم لها ولكن جياذ سيف الدولة أشدَّ تحملاً من نياق ابن دراج التي لم تستطع مواصلة المسير وإن أجد لهذا تفسيراً قد يكون لصالح ابن دراج، فنقول إن شاعرنا أراد تضخيم معاناته وما لاقاه في سبيل الوصول إلى ممدوحه، والغرض من ذلك واضح معلوم. وقد استخدم من الألفاظ ما يناسب المقام فذكر العوج للسفينة مثلاً ذكر المتنبي السير للجياذ كما استخدم ابن دراج التركيب نفسه على المستوى النحوي في الشطر الثاني:

الفعل الماضي + الجار والمجرور

فَعَجَنَّا	بَعُوج
سَرَوَا	بِجِيَاد

كذلك تحمل الصورة كناية رائعة استطاع ابن دراج أن يستفيد منها فأجاد وأثبت قدرة فنية لا تقل عن قدرة المتنبي.

وله في استكمال وصف السفن التي تحمله إلى ممدوحه يقول ابن دراج:

جَآجَى غَرِبَانِ تَطِيرُ لَنَا بِهَا

على مثل أطواد الفيافي نعائم

لها من أعاصير الشمال إذا هَوَتْ

خَوَافٍ وَمِنْ عَصْفِ الْجَنُوبِ قَوَادِمُ

وهذه الصورة متناصة مع قول المتنبي:

ضَمَمْتُ جَنَاحِيهِمْ عَلَى الْقَلْبِ ضَمَّةً

تَمُوتُ الْخَوَافِي تَحْتَهَا وَالْقَوَادِمُ

وإذا كان المتنبي استعار الجناحين وما فيهما من أنواع الريش الخوافي والقوادم معبراً بهما عن ميمنة الجيش وميسرته ومن هم في المقدمة ومن هم في المؤخرة فإنه بذلك يصور قوة سيف الدولة الذي استطاع غلبتهم وإهلاكهم جميعاً، وكذلك استخدم ابن دراج الخوافي والقوادم مصوراً بها سرعة طائر النعام وأن خوافيها أيضاً قوية عاصفة عصف رياح الجنوب، وأن هذه النعام ما هي إلا تعبير عن سرعة سير السفينة وكأنها تطير بصدور غربان أو أنها طائر النعام الذي يسير بسرعة في الصحراء ويعلو ويهبط بين رمالها، وقد شبهها بالغربان ذات الصدور المحدودة لأنها تشق البحر شقاً كما تشق الغربان بصدورها الهواء أو النعام الذي يعلو ويهبط كذلك السفينة بين أمواج البحر وفي ذلك ما يصور المعاناة والتعرض للأخطار.

إن وعورة الرحلة في الصحراء ثم البحر وما حفاً بها من مخاطر صورت ما في نفسه من خوف المجهول الذي ينتظره فهل سيجد ما يكافئ هذا من جود وعطاء؟

لكن لنا تحفظ على استعارة الغربان للتعبير عن سرعة السفينة، فطائر الغراب من الطيور التي تشاءم منها العرب وأراها لا تصلح لمقام المدح. ولنا وقفة أخرى عند صور ابن دراج:

ولا عدم الإشراك أنك ظافر

ولا عدم الإسلام أنك سالم

يقول المتنبي:

هنيئاً لضرب الهام والمجد والعلل

وراجيك والإسلام أنك سالم

وبيت ابن دراج هو امتداد لمجموعة من الأدعية التي خص بها الممدوح وهي في مجملها إظهار للاقتدار على بنى التقابل وفيها تكرار للصياغات بصورة أثقلت كاهلها مع ما تحمله من تكثيف للنغم الداخلي وسنعود لهذا في موضعه. لقد امتدح ابن دراج المنصور منذر بن يحيى المضامين نفسها التي امتدح بها المتنبي سيف الدولة، فها هو يقول:

ولا زال للسيف الحنفي قائم

وأنت به في طاعة الله قائم

وهو متأثر فيه بقول المتنبي:

ألا أيها السيف الذي ليس مغمداً

ولا فيه مرتاب ولا عنه عاصم

فسيف المنصور قائم في وجه أعداء الإسلام والمنصور مدافع به عن وجوده وإقامة حدوده، على أن بيت المتنبي حمل من قوة التركيب والبعد عن التكلف ما جعله فائقاً على بيت ابن دراج، فقد استهل المتنبي بيته بـ (ألا أيها) مع ما توحى به من تفخيم وتعظيم لسيف الدولة ثم أكد المعنى بعطف أسلوب النفي وتكراره (ولا فيه - ولا فيه) مع استخدام اسم الفاعل للدلالة على الاقتدار والاستمرار في هذا الاقتدار.

ولنحن الآن أمام البيت الأخير الذي نلمس فيه هذا التأثير الواضح لخيال المتنبي وتصاويره في نص ابن دراج الذي يقول:

جهاد على الكفار بالنصر مُقدم

ووجه على الإسلام بالفتح قادم

وهذا بيت المتنبي الذي يحمل الصورة:

بضرب أتى الهامات والنصر غائب

وصار إلى اللبّات والنصر قادم

وبيت ابن دراج هو خاتمة المعارضة كرر فيه بعض ألفاظ البيت الثالث قبل الأخير ثم كرر صيغة اسم الفاعل (مقدم - قادم) ولو أن الأول من الفعل المتعدى بالهمزة والثاني من الثلاثي فهما من مادة واحدة وأرى أن هذا التكرار في عديد من الأبيات لم يكن في كفة ابن دراج، إن تنوع الصياغة من شأنه إثراء الأسلوب مما يدل على قوة الأداء، ولنتظر إلى بنية بيت المتنبي القائمة على التقابل.

بضرب أتى الهامات والنصر غائب
وصار إلى اللبات والنصر قادم

وكما رأينا فإن ابن دراج تأثر بصور المتنبي وأجاد كثيراً إلا أنه لم يتبع الصورة على مستوى كلّي بل كان يقتطف منها اقتطافاً ويوظف منها ما يراه مناسباً لأغراضه المختلفة، ولا يعني هذا أن صور ابن دراج جاءت جزئية مفروطة العقد، بل إنها تميزت بالامتداد حينما تغزل ووصف اللقاء، وحينما وصف رحلته إلى الممدوح، كذلك حين فخر به.

وكما هو واضح غلبة الصنعة على شعر ابن دراج مما دعا د/ دعدور في دراسته لصور ابن دراج الفنية إلى وصفه بشاعر الصنعة والذي أدى بابن دراج إلى إطلاق حكم عليه يفيد ضعف أشعاره التي قالها ارتجالاً دون تنقيح «ومما يؤكد أن الصنعة غلبت على ابن دراج، وأنه لم يكن يصدر عن طبع خالص أن شعره الذي قاله ارتجالاً دون صنعة أو تنقيح وتثقيف جاء ضعيفاً بالمقارنة بشعره الذي تأنق وتأنى فيه، والشاعر نفسه أدرك هذا الجانب، فكان يرفض أن يقول الشعر ارتجالاً»^(١).

(١) أشرف دعدور: الصورة الفنية في شعر ابن دراج القسطلي الأندلسي، مكتبة نهضة الشرق - القاهرة، ١٩٩٤م: ٩٨.

واتسمت القصيدة بالوحدة العضوية التي كفلت لها القوة والرصانة، كما اتصفت بذلك قصيدة المتنبي، والتي يؤكدنا الدكتور/ العشماوي في مفهومه عن الوحدة العضوية في قصيدة المتنبي والتي يذكر بعض أسبابها: «ومن العوامل التي جعلت من قصيدة المتنبي وحدة عضوية:

أولاً: الانفعال الفريد الأصيل:

لا يصدر المتنبي في ٩٠٪ من قصائده إلا عن انفعال فريد أصيل.

ثانياً: عاطفة المتنبي مركز لا تكاد تلوح كاذبة، وهذا ما ساعد المتنبي ومعمار له ولغته وصياغته برغم ما فيها من صنعة شعرية بارزة، ولكنها اختفت وراء عاطفة وانفعال أصيلين، فما يشغلني وأنا أسمع:

على قدر أهل العزم

لا يشغلني التقسيم وإنما المعنى الأصيل قبل العلاقات الصوتية، وهذا بخلاف أبي تمام، وهو ما يجعل صنعة المتنبي تختفي ولا تكاد تبين، لأنه شاعر أصيل قوي.

هذان عنصران أساسيان في التجديد في قصيدة المتنبي.

ثالثاً: الإيقاع واللغة:

حيث إن استغلال أصوات اللغة استغلالاً حياً وعميقاً بحيث تكون الموسيقى جزء من الإحساس الواحد من البداية إلى النهاية»^(١).

وإذا كانت معارضة ابن دراج تلاقت في بعض المعاني مع القصيدة المعارضة مثل مضامين المدح كت تحقيق النصر والمآثر العظيمة وأن هذه الانتصارات لم يكن الغرض منها إحراز مكاسب شخصية إنما هي لخدمة ورفعة الإسلام، كذلك أصالة النسب والشهرة والإعجاب على مستوى العرب

(١) ضمن محاضرة ألقاها د. العشماوي بإحدى قصور الثقافة في الإسكندرية، ٢٠٠٠م، غير منشورة.

والعجم، كذلك شجاعة المدوح واقتداره وغلبته على عدوه، ووصف الجيش
والمنازلة.

وإذا طالت عارضة ابن دراج فإنها لتشمل أغراضاً متعددة لم يكن لها
مكان في قصيدة المتنبي وقد سبق تعليل هذا ومن هذه الأغراض : الغزل،
وصف الطبيعة، وصف الرحلة إلى المدوح والدعاء له.

المستوى البديعي:

ونستطيع أن نسّم هذه المعارضة بظاهرة لم نجد لها كبير وجود في قصيدة
أبي الطيب. وهي وإن كانت تميز المعارضة، إلا أنها تؤدي إلى إضعاف التركيب
والمثل في بعض الأحيان والشعور بالتكلف، تلك هي ظاهرة استخدام الجناس
وتكرار الصياغات في آن واحد، وهذه ليست ميزة في قصيدة ابن دراج وإنما هي
سمة من سمات كل قصائده وهي سمة تمثل عيباً؛ فقد التفت إلى ذلك الدكتور
إحسان عباس فقال: «إن قصائد ابن دراج ليس فيها ذروة أو ذرى ينتقل بها
القارئ من المستوى العام إلى ثبج الموجة العالي كما يفعل المتنبي حين ينتقل مثلاً
من المدح إلى الحكمة، وإنما هي موجة واحدة هادئة من أول القصيدة إلى آخرها،
وسر ذلك فيما أعتقد أن ابن دراج لم يكن يتصور قصيدته تصوراً عاماً، وإنما
كان يرسم حدودها التفصيلية كأنه يكتب رسالة»^(١).

كما أشار د. علي الغريب إلى ذلك أيضاً فقال: «يمكن أن نمثل لصحة
هذا الرأي بقصائده الثلاث في السفارات الدبلوماسية بينه وبين الممالك
المسيحية». وشاهد آخر يؤكد هذا الرأي وهو ثلاث قصائد نظمها ابن دراج في
غزوة المنصور ابن أبي عامر إلى شنت ياقب Santiago وهي:

(١) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ٢٤١.

اليوم أنكص إبليس على عقبه مبرءاً سبب الغادين من سعيه
وقصيدته:

لك البشرى ودمت قرير عين بشأوى كوكبك الثاقبين
والثالثة:

هو البدر في فلك الملك دارا فما غسق الخطب إلا أنارا
أقول في هذه القصائد ما يدل دلالة واضحة على عشق ابن دراج لرسم
حدود القصيدة وكأنها رسالة، حيث إنه يمضي في نفس متتابع يفصل دقائق
الأشياء ومن ثم لا يترك للمتلقي فرصة لإعمال خياله^(١).
وسنضرب على ذلك الأمثلة من القصيدة:

- وما صرع / القتلى / كعينه / صارم
ولا كلم / الجرحى / كصدغية / كالم
- أما في حشاه / من جواى / مخايل
أما في ذراه / من جفوني / مياسم
- لقد برحت / منه ضلوع / خوافق
وقد صرحت / منه دموع / سواجم
- ويرجع / روح النفس / ما أنا ناشق
ويجبر / صدع القلب / ما أنا لازم
- وفي كبدي / حر / من الشوق / لاجع
وفي عضدي / غصن / من البان / ناعم
- يضرّمها / أمثالهن / كتائب
يقدمها / أشباههن / عزائم

(١) د. علي الغريب: دراسات في الشعر الأندلسي، طبعة دار الأصدقاء بالمنصورة، ٢٠٠٢م: ٧٣-٧٤.

- أسئتها/ للمهتدين/ كواكب

وأعلامها/ للمسلمين/ معالم

- وفي كبد الطاغوت/ منها صوارع

وفي فقر الشيطان/ منها قواصم

- قطعن بهن/ الليل والليل/ جامد

وخضت بهن/ الآل والآل/ جاحم

ومن ذلك المكرور على مستوى البيتين:

- وما عبّرت عنه جسوم نواحل

وما حسرت عنه وجوه سواهم

وما كتبت في واضحات وجوهنا

إليك الدياجي والرياح السّمائم

- فلا رجعت عنك الأمانى حسيرة

ولا فزعت منك لديك التّمائم

ولا ختمت عنك الليالي سريرة

ولا فضت الأيام ما أنت خاتم

- ولا نظم الأعداء ما أنت نائر

ولا نشر الأعداء ما أنت ناظم

ولا عدم الإشراك أنك ظافر

ولا عدم الإسلام أنك سالم

ومنها ما هو تكرار الأشرار الأولى في تقسيم الصياغات:

- وعودتها / طعم السباع / فأشفقت

وكلفتها / زرق الذئاب / فأحشمت

ومئيتها / نفس ابن شنج / فأسمحت

وإذا ما التقطنا بعض هذا التكرار في قصيدة المتنبي فإننا لا يمكن أن نعدّه ظاهرة ولا ينتقص عليه لما فيه من تنوع الضمائر وحروف الجر ونوع المشتق وصياغته ولنقرأ أبيات أبي الطيب لتعرف هذا فيها:

- وقد حاكموها والمنايا حواكم

فما مات مظلوم ولا عاش ظالم

- لك الحمد في الدُّر الذي لي لفظه

فإنك معطيه وإنني ناظم

- وإنني لتعدو بي عطايك في الوغى

فلا أنا مذموم ولا أنت نادم

- ألا أيها السيف الذي ليس مغمداً

ولا فيه مرتاب ولا منه عاصم

وإن كان التكرار للمقاطع للنفي أو للإثبات فنرى فيه تقسيماً وتنوعاً جميلاً، هذا على قلته بالقياس لما ورد في المعارضة.

الأنـا في القصيدة:

وفي كل من القصيدتين تظهر شخصية ناظمها فلا ينسى الإشادة بذاته، فتبدو شخصية ابن دراج واضحة كما اتضحت شخصية أبي الطيب الذي اشتهر بالاعتداد بنفسه وعدم الاسترسال في المدح ناسياً شخصه كما كان المعتاد من الشعراء، وسنحاول أن نلمس هذه الجوانب من شخصية ابن دراج الذي يقول:

وما لي لا أبلي بذكرك في الورى

بلاء تهاده القرون النواجم

وأطلعته شمساً على كل أمة

يكذب فيها عن منا الشمس زاعم

فيحسدني فيك العراق وشامه

وإياك في عبد شمس وهاشم

وتبدو هنا شخصية ابن دراج الواثق بقيمة شعره ودوره الكبير في نشر
محامد ممدوحه والإعلاء من قدره على مر الأزمان.

كذلك تبدو ملامح شخصية أبي الطيب في قوله:

لك الحمد في الدر الذي لي لفظه

فإنك معطيه وإنني ناظم

وإنني لتعدو بي عطايك في الوغى

فلا أنا مذموم ولا أنت نادم

هكذا يتقاسم المتنبى المكانة مع ممدوحه وهو شخص لا يجاهر بطلب
العطاء ونرى ابن دراج وقد ورى بذلك تورية تكاد تبين لكثرة ما ألح في وصف
الرحلة والتذكير بأبنائه الذين ينتظرون امتياح الممدوح، مع إن هذه الفترة من
حياة ابن دراج في ظل اتصاله بالمنذر التجيبي تعد من الفترات التي «أتيح له فيها
شيء من اليسار والثروة في خلال إقامته بسرقسطة»^(١).

ولنطالع مواربته في طلب العطاء:

بخست إذن مسعى إليك وهجرتي

وما حملت مني إليك المناسم

وبين ضلوعي بضع عشرة مهجة

ظمء إلى جدوى يديك حوائم

(١) مقدمة ديوان ابن دراج: ٧٥.

إلى أن يقول:

أعوذ بقرع الموج في جنباتها

إليك بنا أن يقرع السنّ نادم

وما عبرت عنه جسوم نواحل

وما حَسَرَت عنه وجوه سواهم

وما كتبت في واضحات وجوهنا

إليك الدياجي والرياح السمائم

فلا رجعت عنك الأمانى حسيرة

ولا فُزِعْتَ مِنَّا لَدَيْكَ تمائم

وشخصية ابن دراج لم تظهر معتدة رفيعة المنزلة الأدبية فحسب، إنما شخصية رجل متحمل مسئولية أسرة كبيرة والتي من أجلها تقدم بهذه الأبيات في وصف ما عليه أولاده من الضعف والهزال حتى إننا عندما نقرأ حديثه عنهم قد يختلط علينا الأمر أهل يصفهم أم يصف النياق وما ألم بها من طول السفر ووعورة الرحلة، انظر إليه كيف يقول:

وبين ضلوعي بضع عشرة مهجة

ظماء إلى جدوى يديك حوائم

تَلُدُّ الليالي لحمها ودماءها

وطعم الليالي عندهن علاقم

فهم مهج صغيرة تارة، وتارة أخرى طيور ظامئة تحوم حول مورد الماء والممدوح هو ذاك المورد الذي سيروي ظمأهم، فكأن ابن دراج يستحث ممدوحه على القيام بدوره الإنساني تجاه هؤلاء الصغار، ثم هو يصورهم وكأنهم وقعوا فريسة لليالي تأكل لحمهم وتمص دماءهم، فأصبحت الليالي مرة الطعم

فلا هناء ولا سعادة فيها، ثم تمتد الصورة لوصف ما يلاقيه هؤلاء الأبناء من
أجل الوصول إليه أو ما تلاقيه النوق:
قطعت بهن الليل والليل جامد

وخضت بهن الآل والآل جاحم

إذا ملأ الهول المميت صدورهما

تحرك من ذكراك فيها تمائم

وهذا التصوير للرحلة وطول معاناتها وأخطارها وأهوالها من الأساليب
التي يلجأ إليها ابن دراج في معارضته ولم يلجأ المتنبي إلى مثل هذا.
كما ظهرت شخصية ابن دراج الواعية بالأحداث العظيمة في مجتمعه
فهو الشاعر المؤدي دوره إزاءها من خلال مدحه للخلفاء والأمراء الذين
يخوضون الحروب ويحرزون الانتصارات في سبيل رفعة أوطانهم وإعلاء شأن
دينهم الحنيف، ثم إن ابن دراج يعرف مكانته وشأن شعره الذي يسجل هذه
الأمجاد ويعلى من شأن الممدوح ويخلده على مر الزمان وينشر مآثره ومناقبه.

الموروث التراثي:

كما تظهر شخصيته الجادة المثقفة ثقافة دينية واسعة فيقع على موروثه
الديني يختار منه ما يناسبه فيرصع به قصائده وهي ميزة من ميزات الشعر
الأندلسي والتي تتمثل في الاقتباس والتلميح والإشارة إلى القصص القرآني،
ولنأخذ أمثلة على هذا التميز الذي لم نلمح له أثراً في قصيدة أبي الطيب والتي
تعد مما تفوق به ابن دراج في هذه المعارضة.

انظر إليه يتناص مع قصة موسى عليه السلام في تصويره لهزيمة ابن

شنجة:

مرجت عليه لُجٌ بحرين يلتقى

على نفسه تياره المتلاطم

وقد تأثر فيه بقول رب العزة والجلال:

﴿مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ﴾^(١).

وفي تفسير الآية يقول ابن كثير: «قال ابن عباس أي أرسلهما وقوله يلتقيان قال ابن زيد أي منعهما أن يلتقيا بما جعل بينهما من البرزخ الحاجز الفاصل بينهما، والمراد بقوله البحرين الملح والحلو»^(٢).

لكن ابن دراج هنا خرج باللفظ إلى معنى الالتقاء والإغراق، فلقد أرسل منذر التجيبي جيوشه على ابن شنج من كل ناحية وبكل نوع من السلاح فالتقت جميعها عليه متلاطمة كتلاطم الموج بين بحرين مختلفين. ثم تركه وقد هلك كما يصف ذلك بقوله:

وغادر ما بين طودين أطبقا

حتوفاً تصادى نفسه وتصادم

وقد تأثر في هذا بما حل بفرعون من الهلاك فاستعار الصورة ليعبر بها عما حل بابن شنج، يقول الله تعالى: ﴿فَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَنِ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ ۖ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ ۚ وَأَزَلَفْنَا ثُمَّ الْآخِرِينَ﴾^(٣).

ويفسرها ابن كثير قائلاً: «فانفلق فكان كل فرق كالطود العظيم» أي كالجبل الكبير... «وأنجينا موسى ومن معه أجمعين ثم أغرقنا الآخرين» أي أنجينا

(١) سورة الرحمن: آية: ١٩.

(٢) تفسير القرآن العظيم: ٤ / ٢٧١ وما بعدها.

(٣) سورة الشعراء: الآيات: ٦٣ إلى ٦٦.

موسى وبني إسرائيل ومن اتبعهم على دينهم فلم يهلك منهم أحد، وأغرق فرعون وجنوده ولم يبق منهم رجل إلا هلك»^(١). كذلك استدعى ابن دراج قصة موسى وضرب البحر بعصاه في أكثر من موضع بما فيها من معجزة تدل على قدرة خارقة لا تتأتى لأي بشر، وهذا ما أراد نسبته للممدوح، يقول ابن دراج:

سرت من عصا موسى إليه قرابة

فَعَلَبُ بفلق البحر والصخر عالم

فالمنصور يحى يستطيع أن ينجو بجيشه وأن يسير به بين أهوال البحار فيطوعها وتكون نجاة له ومماتاً وهلاكاً لأعدائه بإذن الله، فالله مؤيده بنصره ومطوع له ما لا يؤتیه غيره. ولنقرأ ما جاء به ابن كثير: «وقد ذكر غير واحد من المفسرين أنهم (موسى ومن معه) وقفوا لا يدرون ما يصنعون وجعل يوشع بن نون أو مؤمن آل فرعون يقول لموسى عليه السلام: يا بني الله ههنا أمرك ربك أن تسير؟ فيقول: نعم. فاقترب فرعون وجنوده ولم يبق إلا القليل فعند ذلك أمر الله نبيه موسى عليه السلام أن يضرب بعصاه البحر فضربه وقال انفلق بإذن الله.. وقال قتادة أوحى الله تلك الليلة إلى البحر أن إذا ضربك موسى بعصاه فاسمع له وأطع فبات البحر تلك الليلة وله اضطراب ولا يدري من أي جانب يضربه موسى فلما انتهى إليه موسى قال له فتاه يوشع بن نون يا نبي الله أين أمرك ربك عز وجل؟ قال أمرني أن أضرب البحر قال فاضربه، وقال محمد بن إسحق: أوحى الله -فيما ذكر لي- إلى البحر أن إذا ضربك موسى بعصاه فانفلق له، قال: فبات البحر يضطرب ويضرب بعضه بعضاً فرقاً

(١) تفسير القرآن العظيم: ٣ / ٣٣٦ وما بعدها.

من الله تعالى وانتظاراً لما أمره الله، وأوحى الله إلى موسى (أن اضرب بعصاك البحر) فضربه بها ففيها سلطان الله الذي أعطاه فانفلق^(١).

ونرى ابن دراج وقد أولع بالقصص القرآني والقصة في هذا البيت هي قصة يونس عليه السلام.

يقول ابن دراج:

وشاهد لقم الحوت يونس فاقتدى

فغادر وسار وهو للسفر لاقم

قال تعالى: ﴿وَإِنَّ يُونُسَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ﴾ (٣٦) إِذْ أَبَقَ إِلَى الْفُلِّ الْمَشْحُونِ ﴿٣٧﴾ فَسَاهَمَ فَكَانَ مِنَ الْمُدْحَضِينَ ﴿٣٨﴾ فَالْتَقَمَهُ الْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ ﴿٣٩﴾ فَلَوْلَا أَنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُسَبِّحِينَ ﴿٤٠﴾ لَلَبِثَ فِي بَطْنِهِ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ ﴿٤١﴾ * فَنَبَذْنَاهُ بِالْعَرَاءِ وَهُوَ سَقِيمٌ ﴿٤٢﴾ وَأُنْبِئْنَا عَلَيْهِ شَجَرَةً مِّنْ يَقْطِينٍ ﴿٤٣﴾ وَأَرْسَلْنَاهُ إِلَىٰ مِائَةِ أَلْفٍ أَوْ يَزِيدُونَ ﴿٤٤﴾ فَآمَنُوا فَمَتَّعْنَاهُمْ إِلَىٰ حِينٍ ﴿٤٥﴾^(٢).

ولن نخوض في تفسير القصة بأسرها إنما نكتفي بلقم الحوت يونس، يذكر ابن كثير في تفسيره: «وذلك أن السفينة تلعبت بها الأمواج من كل جانب وأشرفوا على الغرق فساهموا على من تقع عليه القرعة يلقي في البحر لتخف بهم السفينة فوقعت القرعة على نبي الله يونس عليه الصلاة والسلام ثلاث مرات وهم يضمنون به أن يلقي من بينهم فتجرد من ثيابه ليلقي نفسه وهم يأبون عليه ذلك، وأمر الله تعالى حوتاً من البحر الأخضر أن يشق البحار وأن يلتقم

(١) تفسير القرآن العظيم: ٣ / ٣٣٦.

(٢) سورة الصافات: الآيات: ١٣٩ إلى ١٤٨.

يونس عليه السلام فلا يهشم له لحماً ولا يكسر له عظماً فجاء ذلك الحوت وألقى يونس عليه السلام نفسه فالتقمه الحوت وذهب به فطاف البحار كلها، ولما استقر يونس في بطن الحوت حسب أنه قد مات ثم حرك رأسه ورجليه وأطرافه فإذا هو حيٌّ فقام فصلى في بطن الحوت وكان من جملة دعائه يا رب اتخذت لك مسجداً في موضع لم يبلغه أحد من الناس، واختلفوا في مقدار ما لبث في بطن الحوت فقليل ثلاثة أيام قاله قتادة، وقيل سبعة قاله جعفر الصادق رضي الله عنه، وقيل أربعين يوماً قاله أبو مالك، وقال مجاهد عن الشعبي: التقمه ضحاً ولفظه عشية^(١).

ويستلهم ابن دراج من هذه القصة القدرة الفائقة على اجتياز البحار كلها وما فيها من أخطار وأهوال في وقت وجيز سريع فهو يصور الممدوح كأنه حوت يونس في سرعته وخوضه البحار كلها ولا يزال أثر القصة واضحاً في البيت الذي يليه:

أعوذ بقرع الموج في جنباتها

إليك بنا أن يقرع السن نادم

لكنه في هذا البيت يتحدث عن نفسه في تلك الرحلة التي يخوضها من أجل العطايا، فلقد قدم ابن دراج ما يؤهله لنيل الجائزة وأنه لن يندم على ما قدم من تحمل في سبيل الممدوح. يُطل علينا تفسير ابن كثير بالعلاقة التي يمكن عقدها بين القصتين: «إن يونس النبي عليه الصلاة والسلام حين بدا له أن يدعو بهذه الكلمات وهو في بطن الحوت فقال اللهم لا إله إلا أنت سبحانك إني كنت من الظالمين، فأقبلت الدعوة تحن بالعرش، قالت الملائكة يا رب هذا صوت ضعيف معروف من بلاد بعيدة غريبة فقال الله تعالى أما تعرفون ذلك؟

(١) تفسير القرآن العظيم: ٤/ ٢٠، ٢١.

قالوا يا رب ومن هو؟ قال عز وجل عبدي يونس قالوا عبدك يونس الذي لم يزل يرفع له عمل متقبل ودعوة مستجابة؟ قالوا يا رب أولا ترحم ما كان يصنع في الرخاء فتنجيه من البلاء؟ قال بلى فأمر الحوت فطرحه بالعراء ... فأخبرني ابن قسيط وأنا أحدثه هذا الحديث أنه سمع أبا هريرة رضي الله عنه يقول: طرح بالعراء وأنبت الله عز وجل عليه اليقطينة قلنا يا أبا هريرة وما اليقطينة؟ قال شجرة الدُّبَاء ... واليقطين هو القرع... وذكر بعضهم في القرع فوائد منها سرعة نباته وتظليل ورقه لكبره ونعومته وأنه لا يقربها الذباب وجودة تغذية ثمره، وأنه يؤكل نيئاً ومطبوخاً وقشره أيضاً^(١).

إن الاستعاذة في مستهل البيت (أعوذ) ترمز إلى ذلك الدعاء الذي نادى يونس به ربه فأنجاه وأحسن له الجزاء كما جاء في القصة على لسان الملائكة وكذلك ابن دراج لقد قدّم من العمل ما يدعو الممدوح إلى عطائه وإثابته على ما قدّم، ثم تتلاقى النبتة المذكورة مع ما يريد ابن دراج من عطاء وفير كثير فشجرة الدُّبَاء (اليقطين) ظلها واسع مديد وورقها ناعم وفوائدها جمة عديدة، وهذا ما أراده الشاعر من ممدوحه فهو لا يريد أي عطاء إنما عطاء له هذه الصفات بما يتناسب وحجم المخاطر التي تعرض لها أثناء رحلته ثم يوفي له جزاء تعظيمه وذكره له في أشعاره وتخليده لمآثره.

وفي قوله:

وما عبّرت عنه جسوم نواحل

وما حسرت عنه وجوه سواهم

وما كتبت في واضحات وجوهنا

إليك الدياجي والرياح السمائم

(١) تفسير القرآن العظيم: ٤ / ٢١، ٢٢.

فلا رجعت عنك الأمانى حسيرة

ولا فزعت منا لديك التمام

في هذه الأبيات ما يصور ما جاء في قصة يونس في قوله تعالى: ﴿فَنَبَذْنَاهُ
بِالْعَرَاءِ وَهُوَ سَقِيمٌ﴾ فبعد هذه الرحلة المضنية فليس إلا السقم والهزال.

لقد أحسن ابن دراج اختيار القصة التي تتناسب وحالته، ووظفها
للتعبير عن الأحداث التي يمر بها فني الله يونس عليه السلام لم يجد سبيلاً لنجاة
السفينة ومن بها إلا أن يلقي بنفسه في البحر ويواجه أخطاره وهلاكه، كذلك
ابن دراج لم يجد بداً من الخروج من حالة الفقر التي عليها أسرته ولكي ينجي
هذه الأسرة لم يجد بداً من أن يلقي بنفسه في أخطار الرحلة ومهالكها، وما تلك
الأدعية وذلك التضرع الذي أنهى به القصيدة إلا دعاء يونس ربه حتى أنقذه
من المهالك، وما حالة الهزال والإعياء التي ألمت به لشدة ما لاقى في رحلته إلا
ما آل إليه يونس من السقم بعد أن نبذ بالعراء، وما طلب العطاء بهذه الصفة إلا
شجرة اليقطين التي أنبتها الله على يونس لتخرجه من الضعف إلى الصحة أو
من الفقر إلى الغنى في أمانى ابن دراج.

وفي موضع آخر من المعارضة يظهر أثر القرآن الكريم أسلوباً:

فمُلِكْتَ تاج الملك تاج مليكه

لتاجيها تعنو الملوك الخضارم

يقول الله تعالى: ﴿وَعَنَتِ الْوُجُوهُ لِلْحَيِّ الْقَيُّومِ^ط وَقَدْ خَابَ مَنْ حَمَلَ

ظُلْمًا^(١) .

(١) سورة طه: الآية: ١١١.

ويقول ابن كثير في تفسير الآية الكريمة: «قال ابن عباس وغير واحد: خضعت وذلت واستسلمت الخلائق لجبارها الحي الذي لا يموت، القيوم الذي لا ينام وهو قيم على كل شيء يدبره ويحفظه فهو الكامل في نفسه الذي كل شيء فقير إليه لا قوام له إلا به»^(١).

أراد ابن دراج إضفاء الهيبة والجلال على هذا الصهر الذي عقده بمدوحه منذر ابن يحيى بين ابن قومن برشلونة (ونجار) وابنة قومن قشتالة (شأنجة) فإذا كان منذر هو راعي هذا الصهر فقد ألقى عليه سطوة وسلطاناً فوق ما له وهو ما أراده بقوله: (فمُلُكت تاج الملك تاج مليكة).

وجعل هذا التاج الذي قام بتتويجه لهذه الزيجة تاجاً من السلطان ما تخضع وتذل له تيجان الملوك المخضومة العريقة ومن أجل إبراز هذا المعنى استعان ابن دراج بهذا السياق القرآني المعبر عن الخضوع التام وأنه ليس ثمة من يرفع رأسه في حضرته والله المثل الأعلى.

إن الموروث الديني يعد ظاهرة من ظواهر شعر ابن دراج والذي تميزت بها معارضته فلا أثر لهذا في قصيدة المتنبي ويعد من دعائم تفوقه الأساسية وتسئمه ذرا الشعر الأندلسي ووصوله إلى حد يوازن فيه بالمتنبي كواحد من أكبر شعراء الشرق. إن هذا التوجه في شعر ابن دراج يكشف عن وعي دقيق ودرس مجيد للقرآن الكريم وما حواه من قصص وظف منها ما أفاده وما أظهر قدراته على إيجاد الصلات والعلاقات الممكنة بين ما يريد من معاني وبين هذه القصص مما دلل على قدرة فنية رفيعة المستوى على استيعاب اللغة العربية وفهمها وتذوقها في أعلى مستوياتها.

(١) تفسير القرآن العظيم: ٣ / ١٦٦.

ومما يلحظ في معارضة ابن دراج كثرة ذكره لأسماء بلاد العرب وأسماء قبائلهم وجدودهم.

وقد أكد على ذلك د. أحمد هيكل حيث يقول: «وقد تمثل نضح الثقافة التاريخية في شعر ابن دراج في كثرة إيراد أسماء القبائل والأعلام والأماكن والمواقع ذات الصلة بالتاريخ، وكثيراً ما يتلاعب ابن دراج بهذه الأسماء التاريخية فيشتق منها ويجانس بينها ويحتلب معانيها»^(١).

انظر له فيما يذكر:

وما ألمجدت فيه النجود تصبري

ولا أتهمت وجدي عليه التهام

وقوله:

بكل تحيي إليك انتسابه

وإن ألمجته تغلب والأراقم

وقوله:

تجللها جذاك عمرو وثبج

وأعقبها عمّاك: كعب وحاتم

وقوله:

ومختار يملك العلية نسبة

وإن أسفرت يربوع عنها ودارم

وقوله:

وأذهلهم جدواك عن كل مفخر

وإن فخرت دهل بها واللهازم

(١) أ.د. أحمد ميكل: الأدب الأندلسي: ٣٢٦.

وقوله:

فيحسدني فيك العراق وشامه

وإياك في عبد شمس وهاشم

وليس بخاف ما يدعو الأندلسيين بصفة عامة إلى الإكثار من ذكر أسماء الأماكن والأعلام وليس يخص ابن دراج وحده، وإلى هذا الحد نرى الأندلسيين مولعين بالمشرق العربي -أماكنه وقبائله وحكاياته- إنهم يحاولون أن يثبتوا لأنفسهم قبل أن يثبتوا للمشاركة مستوى ما وصلوا إليه من ثقافة وعلم ومهارة أدبية.

وليس بخاف أيضاً ما لهذه الاستدعاءات المكثفة لهذه الشخصيات التاريخية من أثر في إغناء النص الأدبي وإثرائه بقيم تاريخية تترسخ في الوعي الجمعي ويكون لها دور بارز في إحياء هذا الوعي بما يخزنه في ذاكرته فتقوم هناك علاقة تبادلية في هذا النص، وفي ذلك نورد رأياً للدكتور أحمد مجاهد الذي يقول:

«وقد يلجأ المبدع أحياناً إلى هذا المخزون ليستثمره في إغناء النص وشحنه بدفق إيحائي عميق، وعلى الرغم من اختلاف الكلمات فيما بينها من حيث طاقتها المخزونة في الذاكرة الجماعية، فإنه يمكن القول بأن هذه الطاقة تصل إلى قمته عند توظيف المبدع لأحد العناصر التراثية داخل بنية النص، نظراً لما تتمتع به هذه العناصر من نشاط حي في الوعي الجمعي»^(١).

ويتابع مجاهد رأيه قائلاً: «فاستدعاء المبدع للشخصيات التراثية يعتمد على إقامة جدل متوتر بين علاقات الغياب وعلاقات الحضور داخل النص، وفي ذاكرة المتلقي»^(٢).

(١) د. أحمد مجاهد: أشكال التناسل الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م: ٣٨٨.

(٢) نفسه: نفس الصفحة.

ابن زيدون يعارض المتنبي^(١)

هَلْ تَذْكُرُونَ غَرِيباً عَادَهُ شَجَنُ
يُخْفِي لَوَاعِجَهُ وَالشُّوقُ يَفْضَحُهُ
يَا وَيْلَتَاهُ، أَيْقَى فِي جَوَانِحِهِ
وَأَرْقَ الْعَيْنَ - وَالظُّلُمَاءُ عَاكِفَةٌ -
فَبِتُ أَشْكُو وَتَشْكُو فَوْقَ أَيْكَتَيْهَا
- مِنْ ذِكْرِكُمْ وَجَفَا أَجْفَانِهِ الْوَسَنُ؟
فَقَدْ نَسَاوَى - لَدَيْهِ - السُّرُّ وَالْعَلَنُ
فَوَادَهُ، وَهُوَ بِالْأَطْلَالِ مُرْتَهَنُ؟
وَرَقَاءُ، قَدْ شَفَّهَا - إِذْ شَفَّنِي - حَزَنُ
وَبَاتَ يَهْفُو ارْتِيَا حَا يَتْنَا الْغُصْنُ



يَا هَلْ أَجَالِسُ أَقْوَاماً أَجِبُهُمْ؟
أَوْ نَحْفَظُونَ عُهُوداً لَا أَضِيْعُهَا
إِنْ كَانَ عَادَكُمْ عَيْدٌ، فَرُبُّ فَتَى
وَأَفْرَدَتْهُ اللَّيَالِي مِنْ أَجْسَدِهِ
(بِمِ الثُّعْلَلُ؟ لَا أَهْلًا وَلَا وَطَنًا
كُنَّا وَكَانُوا - عَلَى عَهْدٍ - فَقَدْ ظَعَنُوا
إِنَّ الْكِرَامَ - بِحِفْظِ الْعَهْدِ - تُمْتَحَنُ
بِالشُّوقِ قَدْ عَادَهُ - مِنْ ذِكْرِكُمْ - حَزَنُ
فَبَاتَ يُنْشِدُهَا - مِمَّا جَنَى الزَّمَنُ
وَلَا لَدَيْمًا وَلَا كَأْسًا وَلَا سَكَنًا)

(١) ديوان ابن زيدون: ١٦٢.

قصيدة المتنبي^(١)

بِمَ التَّعَلُّلُ؟ لَا أَهْلٌ وَلَا وَطَنُ
أَرِيدُ مَنْ رَمَنِي ذَا أَنْ يُبْلَغَنِي
لَا تُلِقَ دَهْرَكَ إِلَّا غَيْرَ مُكْتَرِثٍ
فَمَا يُدِيمُ سُرُورَ مَا سُرِرْتَ بِهِ
مِمَّا أَضُرُّ بِأَهْلِ الْعِشْقِ أَتُهُمْ
تَفْنَى عُيُونُهُمْ دَمْعاً وَأَنْفُسُهُمْ
تَحْمَلُوا حَمَلَتَكُمْ كُلُّ نَاجِيَةٍ
مَا فِي هَوَادِجِكُمْ مِنْ مُهْجَتِي عَوْضُ
يَا مَنْ نَعِيتُ عَلَى بَعْدِ بِمَجْلِسِهِ
كَمْ قَدْ قَتَلْتُ وَكَمْ قَدْ مِتُّ عِنْدَكُمْ
قَدْ كَانَ شَاهِدَ دَفْنِي قَبْلَ قَوْلِهِمْ
مَا كُلُّ مَا يَتَمْنَى الْمَرْءُ يُدْرِكُهُ
رَأَيْتُكُمْ لَا يَصُونُ الْعِرْضَ جَارُكُمْ
جَزَاءُ كُلِّ قَرِيبٍ مِنْكُمْ مَلَلٌ
وَتَغْضَبُونَ عَلَى مَنْ نَالَ رِفْدَكُمْ
فَغَادَرَ الْهَجْرَ مَا بَيْنِي وَبَيْنَكُمْ
تُحِبُّوا الرِّوَاسِيمُ مِنْ بَعْدِ الرَّسِيمِ بِهَا
إِنِّي أَصَاحِبُ حِلْمِي وَهُوَ بِي كَرَمٌ
وَلَا أَقْسِمُ عَلَى مَا لِي أَذِلُّ بِهِ
سَهَرْتُ بَعْدَ رَحِيلِي وَخَشَةُ لَكُمْ

وَلَا يُدِيمُ وَلَا كَأْسٌ وَلَا سَكَنُ
مَا لَيْسَ يَبْلُغُهُ مِنْ نَفْسِهِ الزَّمَنُ
مَا دَامَ يَصْحَبُ فِيهِ رُوحَكَ الْبَدَنُ
وَلَا يَرُدُّ عَلَيْكَ الْفَائِتَ الْحَزَنُ
هَوُوا وَمَا عَرَفُوا الدُّنْيَا وَمَا فَطِنُوا
فِي إِثْرِ كُلِّ قَبِيحٍ وَجْهُهُ حَسَنُ
فَكُلُّ بَيْنٍ عَلَى الْيَوْمِ مُؤْتَمَنُ
إِنْ مِتُّ شَوْقاً، وَلَا فِيهَا لَهَا تَمَنُ
كُلُّ بِمَا زَعَمَ النَّاعُونَ مُرْتَهَنُ
ثُمَّ انْتَفَضْتُ فزَالَ الْقَبْرُ وَالْكَفَنُ
جَمَاعَةٌ ثُمَّ مَاتُوا قَبْلَ مَنْ دَفَنُوا
تَجْرِي الرِّيحُ بِمَا لَا تُشْتَهِي السُّفُنُ
وَلَا يَدْرُ عَلَى مَرَعَاكُمُ اللَّبَنُ
وَحَظُّ كُلِّ مُجِيبٍ مِنْكُمْ ضَعْفُ
حَتَّى يُعَاقِبَهُ التَّنْفِيسُ وَالْمِثْنُ
يَهْمَاءُ تُكَلِّبُ فِيهَا الْعَيْنُ وَالْأُذُنُ
وَتَسْأَلُ الْأَرْضُ عَنْ أَخْفَافِهَا الثُّفُنُ
وَلَا أَصَاحِبُ حِلْمِي وَهُوَ بِي جَبْنُ
وَلَا أَلِدُّ بِمَا عَرَضَنِي بِهِ دَرْنُ
ثُمَّ اسْتَمَرُّ مَرِيرِي وَارْعَوِي الْوَسْنَ

(١) الديوان: ٥٠٨.

وإن بليت يسود مثل ودككم
أبلى الأجلة مهري عند غيركم
عند الهمام أبي المسك الذي غرقت
وإن تأخر عني بعض موعده
هو الوفي ولكني ذكرت له

فلاني بفراق مثله قمن
وبدل العذر بالفسطاط والرأس
في جوده مضر الحمراء واليمن
فما تأخر أمالي ولا تهن
مودة فهو يبلوها ويمتحن

ترجمة ابن زيدون

١٠٠٣ - ١٠٧٠ م

«هو أحمد عبد الله بن أحمد بن غالب بن زيدون المخزومي وبنو مخزوم بطن من لؤي بن غالب من بطون قريش، كان والده من فقهاء قرطبة وأعلامها المعدودين»^(١).

«ولد شاعرنا في أوائل سنة ٣٩٤هـ أواخر سنة ١٠٠٣م بالرصافة من أرباض قرطبة»^(٢).

«المحدر الشاعر من أسرة كريمة مرموقة المكان»^(٣).

«وهلك بدار هجرته إشبيلية صدر رجب سنة ثلاث وستين، فدفن بها مشهوداً مفتقداً»^(٤).

وذكره ابن سعيد بقوله:

«زعيم الفئة القرطبية، ونشأة الدولة الجهورية»^(٥).

وأطرى عليه ابن بسام:

«كان أبو الوليد صاحب منشور ومنظوم، وخاتمة شعراء مخزوم، أحد من جر الأيام جراً، وفات الأنام طراً، وصرف السلطان نفعا وضراً، ووسع البيان نظماً ونشراً إلى أدب ليس للبحر تدفقه، ولا للبدر تألقه، وشعر ليس للسحر بيانه، ولا للنجوم الزهر اقتترانه، وحظ من الشر غريب المباني، شعري الألفاظ والمعاني»^(٦).

(١) مقدمة الديوان، شرح علي عبد العظيم: ٢٢.

(٢) نفسه: ٢٣.

(٣) نفسه: ٢٤.

(٤) الذخيرة: ق ١ / م ١ / ص ٣٣٦.

(٥) المغرب في حلى المغرب: ١ / ٦٣.

(٦) الذخيرة: ق ١ / م ١ / ص ٣٣٦.

ابن زيدون والمتني في رحاب الدرس الأدبي

تطل علينا هذه المعارضة ضمن عدة مما عارض به ابن زيدون شاعر العرب الأكبر والتي ليست من الشهرة مثل غيرها على ما هي عليه من قصر بالقياس إلى ما سواها وبالقياس إلى القصيدة المعارضة فقد وقعت المعارضة في عشرة أبيات بينما تقع القصيدة المعارضة في خمسة وعشرين بيتاً كلاهما على بحر البسيط والتي تتسع تفعيلاته لتحمل مشاعر الأسى والاغتراب والألم، وهي عروض تامة مخبونة مستفعلن فعلمن مستفعلن فعلمن، وهي تعبر بموسيقاها عن أصوات الأنين والرجاء والهتاف.

هيكل المعارضة:

تلاقت معارضة ابن زيدون بست من كلمات قافية المتني وهذه نسبة عالية فالمعارضة لها عشر كلمات قافية وهذه النسبة تكشف عن مدى التأثير وتقارب التجربة والحالة الشعرية.

وهذه الكلمات هي:

كلمة القافية	ترتيبها في المعارضة	في القصيدة المعارضة
سَكَنُ	البيت الأخير	البيت الأول
الْوَسَنُ	البيت الأول	البيت العشرون
حَزَنُ	البيت الرابع	البيت الثالث
مُرْتَهَنُ	البيت الثالث	البيت التاسع
يُمْتَحَنُ	البيت السابع	البيت الأخير
الزمن	البيت التاسع	البيت الثاني

ومن اللافت للنظر أن ما استهل به المتنبي قصيدته هو ذاته الذي ختم به ابن زيدون معارضته ويرمز هذا الترتيب إلى تأصيل التأثير والتأكيد على الإعجاب ودقة الاختيار وأن هذا الاختيار معنى بذاته.

وكما نرى فإن تأثير ابن زيدون على المستوى البنائي اللفظي لم يقتصر على التناص مع الفاظ القافية إنما تجاوز ذلك إلى التناص باقتباس البيت الأخير برُمته والذي يمثل مستهل قصيدة المتنبي وبؤرة الشعور عنده ومركز التجربة القاسية.

لقد أحسن ابن زيدون ختام معارضته بما أبدع به المتنبي استهلال قصيدته، وقد كان ابن زيدون بذلك شاعراً رائعاً من شعراء المعارضات إذ جعلنا نبدأ وننتهي بالشيء ذاته وكأنه عبر عن الحصار الذي وقع فيه فريسة لأحزانه وجعلنا معه داخل هذا السياج، فعشنا مع التجربة وتعايشناها. إن التكرار المعنوي الذي حققه ابن زيدون بهذه الصلة بين المطلع والخاتمة.

المطلع:

هل تذكرون غريباً عادته شجن

-من ذكركم- وجفا أجفان الوسن

الخاتمة:

م التعلل؟ لا أهل ولا وطن!

ولا نديم ولا كأس ولا سكن!

هذا التكرار لمعنى الغربة وآلام الوحشة والوحدة حقق تماسكاً نصياً قوياً الإيجاء والشعور.

حيث «يأتي النص بخاتمة تذكر بمطلعه وذلك قد يكون بتكرار اللفظ والمعنى المتحققين في مطلع النص، أو بتكرار المعنى دون اللفظ، أو بالإتيان بجملة تفسر المطلع أو غير ذلك من العلاقات التي تبين التماسك بين مطلع النص وخاتمته»^(١).

إن البيت الأول في المعارضة يلخص مشكلة الشاعر الكبرى وهي أنه أصبح منسياً في غربته والتي يقابلها بدوام تذكره لأحبابه، إنه يقع من البداية بين ضدين صورتين متقابلتين وستعرض لهذا بالتفصيل حين يأتي الحديث عن البناء الأسلوبى للمعارضة.

نقول إن هذا الإحساس بهذه الدرجة من التعقيد المتقابل وجد شريكاً له في قصيدة المتنبي التي حملت هذا القاسم المشترك من الإحساس بالوحشة والغربة والظلم والألم إزاء متقابلات أوقعه فيها دهره.

فثمة مشاعر ومواقف تلاقى فيها الشاعران، أو نستطيع القول بأن صاحب المعارضة وجد فيما يعارضه ما نزعته إليه نفسه قبل التفكير في عملية المعارضة ذاتها، فتلاقت المواقف والأفكار والوجدانيات.

فابن زيدون وجد من يتلاقى معه الإحساس بالغربة ومشقة البعد عن الوطن والأهل والصحبة والأحبة فأناره هذا وأعجبه إعجاب الحزين بما يزيد حزنه وجذبه المجذاب الملتاع بما يثير التياحه أقوى وأقوى.

ويسوقنا هذا للحديث عن أنواع الأعمال الفنية والتي يقسمها في ذلك د. سويف إلى نوعين:

(١) د. صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء، ٢٠٠٠م: ٢ / ١٢٤.

أ- نوع نسميه الأعمال السيكولوجية، ولا يزيد عمل الشاعر فيه عن توضيح المضمون الشعوري، ويندرج في هذا النوع كل ما يتناول شؤون الحب والبيئة والأسرة والجريمة والمجتمع والشعر التعليمي ومعظم الشعر الغنائي والدراما والتراجيديا والكوميديا.

ب- ونوع آخر نسميه الأعمال الكشفية، وهذه تستمد وجودها من اللاشعوري الجمعي، حيث تكمن بقايا التجربة الأولى، تجربة الأسلاف.

وينقل د. سوييف رأي ريتشاردز في كتابه "مبادئ النقد الأدبي" وهو مترجم ومتداول، عن أهم مميزات الشاعر قدرته على استخدام وجوه الشبه بين تجاربه والسيطرة عليها من خلال تأثير هذه الوجوه بعضها في بعض، ويحاول أن يحدد السبب الذي من أجله تبعث بعض التجارب الماضية دون سواها، فيقول: «إن قابلية التجربة للبحث تعتمد أولاً وقبل كل شيء على مقدار اهتمامنا، أو بالأحرى على دوافعنا التي نشطت أثناءها، وإذا نحن لم نعان اهتمامات مماثلة فإن البحث يكون عسيراً فالتجربة الأصلية مشيدة على عدد من الدوافع، أتينا من خلالها، بل لقد نستطيع أن نقول إنها هي هذه الدوافع نفسها، والشرط الأساسي لبعثها هو حدوث دوافع مشابهة، ومما لا شك فيه أن عودة جزء من الموقف من شأنها أن تعيد إظهار الكل، ولما كانت دوافعنا تنتمي إلى عدة أبنية، فمن المؤكد أن بعض المنافسة ستجري حول أي هذه الأبنية هو الذي سيبعث، والظاهر أن ما يحسم المشكلة هو نوع العلاقة بين الأجزاء، فإن الكل الأكثر انتظاماً أقوى مما سواه من الأبنية، والآثار المنتظمة أي المتخلفة عن تجارب استجبنا لمقوماتها 'ككل' تكون أكثر استعداداً من غيرها للبعث»^(١).

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني: ٢٦١.

وهكذا يبدو اختيار الأديب القصيدة المعارضة مترجماً لتلاقي التجربتين، ولكن بشكل لا تذوب فيه شخصيته وتجربته، إنما تظهر المعارضة الكاملة بمعناها ما لدى الأديب من سمات خاصة وميزات تجعل له مكانة بين الأدباء.

يقول د. فايز الداية: «إن الفنان الأديب يطبع نتاجه بطابعه الذي يتضمن اختياره وانتقاء الإمكانيات الفنية التي تجعل تجاربه الشعورية أقرب إلى المتلقي وأكثر قدرة على الوصول إليه، ذلك أنها تمثل عالم تجربته، وههنا نذكر أن لكل فنان اختياره وقدرته على أن يأخذ ما يجعله مميزاً، أما المقلد فذاك لا يجد له بين الأدباء المبدعين مكانة تحمل النقد على درسه»^(١).

فالمعارضة بذلك ائتلاف واختلاف في الوقت نفسه، كما يقول د. زكي مبارك: «ائتلاف قلين أو اصطدام نفسين واقتتال عبقريتين»^(٢).

هكذا كان الاختيار لهذه القصيدة من قصائد المتنبي، التي تصور حجم الألم الذي ألم بالمتنبي بعد فراقه سيف الدولة، وإن كم القصائد التي نظمها المتنبي في سيف الدولة ينسب بحجم المأساة التي وقع فيها بعد فراقه له وفي ذلك يرى د. علي الغريب «إن الناظر إلى عدد القصائد التي قالها المتنبي في سيف الدولة لا بد له أن يخرج بنتيجة مؤداها أن هذه القصائد التي لا تزيد عن الثمانين قصيدة ومقطعة تكاد تشكل ديواناً مستقلاً وهذا أمر جديد على الشعر العربي يؤكد على أن العلاقة بين الشاعر والممدوح قد أخذت شكلاً جديداً على يد المتنبي من خلال علاقته بسيف الدولة»^(٣).

(١) جماليات الأسلوب: ٢٢.

(٢) الموازنة بين الشعراء: ٣٦٩.

(٣) سيفيات المتنبي وعامريات ابن دراج القسطلبي، دراسة فنية موازنة، مجلة كلية الآداب جامعة المنصورة، العدد الرابع والعشرون، الجزء الثاني، ص ٥٠١، عدد يناير ١٩٩١ م.

المعنى بين القصيدتين:

الوطن:

الوطن الذي يلتاع الشاعران من أجله نراه وقد اختلفت مفهوماته في القصيدتين.

فالوطن يمثل في معارضة ابن زيدون الأعبة فشوقه إليه شوق إلى أحبته. إن رؤيته للوطن تمثل الاستقرار والركون إلى الأهل والأعبة. إنه المكان الذي يعد الارتحال عنه نفي بكل ما تحمل الكلمة من ألم ومشقة وعناء. إن البقاء فيه هو السعادة والكينونة والذات والوجود.

أما الوطن لدى المتنبي فله مفهومات أخرى. إنه الأرض التي تتحقق عليها طموحاته وآماله، إنه الأرض التي تحقق له العزة والمكانة التي ينشدها، فإن تغير هذا أو تبدل فهناك أوطان أخر وإن لم ينجح في استمرار تحقيق طموحاته فإن استبدال المكان أمر ميسور.. فليس هناك ما يجعله مرتبطاً بمكان أو أرض بعينها. إن وطنه حيث يجد ما يتمنى.. وهو في سبيل ذلك يحيا حياة البدوي فالبداوة متغلغلة في نفس هذا الشاعر العربي، فالأرض التي يلقي فيها ذلاً ليست بالوطن. إن الوطن حيث يجد المبتغى، ولذا فالرحلة وعناصرها من أهم سمات هذه القصيدة.. فالشاعر في رحلة دائمة.. الرحلة هي السبيل والوسيلة اللتان تتحقق بهما وثباته وطموحاته؛ ولذا نقرأ كثيراً مفردات الرحلة على طول القصيدة سواء في الغزل أم في الهجاء أم في انتظار وفاء كافور بوعوده.

(أن يبلغني - في إثر - تحملوا - كل ناجية - هوادجكم - بين - السفن - يهماء - الرواسم - الرسيم - أخفافها - أصحاب - لا أقيم - رحيلي - بفراق - الأجلة - مهري - بُذل - الرسن).

«وما زال نسق العربي الرحال القديم موجوداً لديه، وما زال فخوراً
ببداوته، يحب البدو ويمجد البادية»^(١).

الدهر:

وثمة نقطة تلاق أخرى مما عبر عنها الشاعران وإن اختلفا في النظرة
إليها أو الموقف منها، ذاك هو الدهر، فالدهر من عناصر التلاقي والافتراق فقد
تلاقى الشاعران في أن الدهر من العناصر الهامة في حياة كل منهما وهو نقطة
من نقاط الارتكاز الفكري عندهما، لكن وكما سنرى أن النظرة إليه أو الموقف
منه اختلف باختلاف الصفات الشخصية والظروف السياسية.

إن المتنبى بما تمتع به عقله من الغلبة على العاطفة والتعقل والمنطقة،
وتلك الروح الوثابة الطموح المجابهة التي لا تعرف الهوان والاستكانة والخضوع،
وتلك الظروف السياسية التي بما دار فيها من معارك حربية وصراعات شخصية
وطموح لفكرة العروبة، جعلت من المتنبى شخصاً لا يستكين ولا يهدأ شخصاً
أبياً معتقداً بكل قيمه ومثله العليا يغالب ويناضل فلا يعرف للهزيمة سبيلاً ولا
يرتضي بالانتصار بديلاً، فهو في تحد دائم ومستمر.

وهو يطالعنا بهذا الموقف من بدايات القصيدة:

أريد من زمي ذاً أن يبلغني ما ليس يبلغه من نفسه الزمن
إنه يطالب دهره بما ليس من صفاته وهذا تحدُّ له، ثم ينقلب ساخراً ساخطاً
في صورة نصيحة جليلة لا تلق دهرك إلا غير مكترث، ويجعل من إرادة الروح
وقوتها، ومن الصحة والعافية سبيلاً لمواجهة ما يحدثه الدهر وما يضرُّ به.

«ما دام يصحب فيه روحك البدن»

(١) د. عمر عبد الواحد: دوائر التناص، دار الهدى للنشر، ط ١، ٢٠٠٣م: ٦١.

ثم يقدم نصيحته الخالدة:

”ولا يرد عليك الفائق الحزن“

تقريراً منه لعدم جدوى الحزن إنه رجل يرقى فوق الأحزان ويرسم صورة صلبة لروحه التي تغلب الدهر وتتحداه صورة لرجل خبر الدهر وعرف أحواله فيطلق حكمته التي ملأت أسماع الزمان:

”تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن“

ليوقع اليأس في نفوس حسّاده ومبغضيه فمهما فعلوا فلن يستطيعوا نوال ما يتمنون له من أذى.

أما الدهر في معارضة ابن زيدون فيبدو في صورة الغالب والمغلوب، فابن زيدون يتأسى على الزمن الماضي.

”كُنّا وكانوا ثم يأتي الفعل فقد ظعنوا ليؤكد تلك المأساة التي يحياها الشاعر، وهو يقف إزاءها حزين الروح مكبل الإرادة.

إنه يأسى على الماضي ولا يملك لحاضره تبديلاً فليس له إلا التمني.

”أو تحفظون عهداً لا أضيعها“

إنه يقف موقف المغلوب على أمره فريداً وحيداً وأفردته الليالي من أحبته

فبات ينشدها مما جنى الزمن

ويختم قصيدته بتلك النهاية اليائسة:

”م التعلل لأهل ولا وطن

ولا نديم ولا كأس ولا مسكن

والتي تختلف تماماً عما أنهى به المتنبي قصيدته:
وإن تأخر عني بعض موعده

فما تأخر آمالي ولا تهن

ولكنني ذكرت له مودة

فهو يبلوها ويمتحن

فالمتنبي لا تنقطع أنفاسه ولا رجاءاته، إنما لديه من التصميم والعزم ما يستطيع أن يتحدى به الزمن ويصر على التغيير، فهو سينتظر تحقيق وعد كافور وإلا سينقلب عليه هاجياً عنيفاً مثلما فعل مع سيف الدولة الذي كان من خالصة دهره.

ومن سمات التميز في قصيدة المتنبي:

الحكمة:

والحكمة تؤدي دورها في النص الأدبي إذا حسن سبكها ووضعت في موضعها، ويرى صاحب المنهاج الذي سماها تحجيلاً لما تضيفه على النص من جمال وبهاء يرى أن: «إذا ذيلت أواخر الفصول بالأبيات الحكيمة والاستدلالية واتضحَت شَيَات المعاني التي بهذه الصفة على أعقابها - فكان لها هذا بمنزلة التحجيل - زادت الفصول بذلك بهاءً وحسناً ووقعت من النفوس أحسن موقع، فيكون في ورود البيت الأخير الذي يتضمن حكماً أو استدلالاً على حكم، إثر المعاني التي لأجلها بُيِّنَ ذلك الحكم أو الاستدلال عليه، إنجاد للمعاني الأول وإعانة لها على ما يراد من تأثر النفوس لمقتضاها، فكان ذلك من أحسن ما يعتمد في الفصول وأزينه لها»^(١).

(١) المنهاج: ٣٠٠.

ويعد حازم أبا الطيب ينتمي إلى الطراز الأعلى في مستوى حكمه، فيقول: «ثم جاء أبو الطيب المتنبي في المولدين فولع بهذا الفن في الصنعة وأخذ خاطره به حتى برز في ذلك وجلّ وصار كلامه في ذلك متمياً إلى الطراز الأعلى»^(١).

فالحكمة عند المتنبي تحوّل تجربته الخاصة إلى أمر يخص البشرية والإنسان في كل زمان ومكان. إن هذه التجربة الخاصة للمتنبي يختلف أسلوب التعبير عنها عند شاعر كالمتنبي عن شعراء كثيرين غيره فهو يعمم تجربته على البشر بلا حدود مكانية أو زمانية، فينتقل من التعبير عن الذات إلى التعبير عن الإنسانية وهذا ما أعطى لشعر وحكم المتنبي بصورة خاصة هذا البعد الإنساني، وذلك الذبوع وتلك القيمة.

وإن كان د. عمر عبد الواحد يعتبرها تنزع التجربة الشعرية حيويتها وتوهجها وتبعد بها عن خصائص الشعر إلى التجريد والمنطق. فيقول: «ومن المعروف أن الحكمة تنتزع التجربة من خصوصيتها وتوهجها وحيويتها، وتضفي عليها صيغة تعميمية تجريدية هي أقرب إلى أحكام العقل والمنطق لا التصوير والتعبير اللذين هما خاصية الشعر الأولى»^(٢).

وهذا القول على جانب كبير من الصواب إذا أردنا تطبيقه على حكم لغير المتنبي، لكننا وبمنظرة مدققة إلى حكم المتنبي نجد الأمر، وقد اختلف على جانب من جوانبه، فحكم المتنبي حملت لنا بالإضافة إلى قيمتها العقلية الإنسانية اللامحدودة حملت مشاعر وصوراً بديعة وأخيلة فريدة. انظر إلى قوله:

(١) نفسه: ٣٠١.

(٢) دوائر التناص: ٥٧.

لا تلق دهرك إلا غير مكترث

مادام يصحب فيه روحك البدن

فما يدوم سرور ما سررت به

ولا يرد عليك الفائت الحزن

وقوله:

ما كل ما يتمنى المرء يدركه

تجري الرياح بما لا تشتهي السفن

إلى غيرها من الحكم الرائعة ذات القيمة الشعرية الفائقة.

أما الحكمة عند ابن زيدون فهي أقل وفرة وعمقاً ولم تكن مما يتكئ عليه

في معارضته هذه لذلك لم يستفد بها في بنائه الدرامي. ولنقرأ في ذلك قوله:

«إن الكرام يحفظ العهد ثمحن»

وقوله:

قرب فتى بالشوق قد عاده - من ذكركم - حزن

الأحبة:

أما الرمز في قصيدة المتنبي، فقد لجأ فيه إلى إسقاط تجربته مع سيف

الدولة وما حدث بينهما من انصرام لحبل الوداد وعدم محافظة على عهود

الصداقة واستماعه لأقوال المبغضين من جلسائه، أسقط هذه التجربة على أحبته

الذين ارتحلوا عنه فجاء حديث العشاق حديث دعاء عليهم لا لهم حديث

سخريه منهم واستهانة بالبعد عنهم وتصوير القدرة على هذا البعد.

تحملوا حملتكم كل ناجية فكل بين على اليوم مؤمن

ما في هودجكم من مهجتي عوض إن مت شوقاً، ولا فيها لها ثمن

إن رحلة العشاق هنا هي رحلة المتني واقتراقه عن سيف الدولة ومجلسه.

لقد أرمز المتني لهذه التجربة القاسية فتحول حديث العشق إلى تعبيرات شديدة اللهجة لا تدل على تعلق بهم أو حزن عليهم أو شوق إليهم. لقد اختلف المشهد الغزلي عما هو مألوف معتاد لدى شعراء العرب، فموقفه الساخر الهازئ من الحب والمحبين وضعفهم وإسرافهم في الحزن والشوق، ثم عدم اهتمام برحيلهم وظعنهم بل والدعوة عليهم، ثم اتهامه العشاق بسفه عقولهم وقلة حيلتهم وجعل العشق والعاشقين في صورة قبيحة تبدو أمام الناظرين حسنة جميلة، وأرى أن ثمة علاقة وطيدة بين هذا المقطع وما حمله من مشاعر سخرية وهزاء بالأحبة والحب وبين شخصية سيف الدولة وجلسائه الذين لم يجد من حبههم إلا كل ظلم وغبن وحسد ورغبة في موته وتمن أسطوري في عدم وجوده على هذه الأرض لقد تمنوا موته ونشروا خبره.

إن التأمل لهذا النص يرى أن المتني لم يعن الأحبة الذين نعينهم إنما عنى سيف الدولة فكان المطلع الغزلي بمثابة إرهاب للعرض الرئيسي الذي قدم له ببراءة وإن بدا للوهلة الأولى نقيض ما تعودناه من أحاسيس المحبين المتوهلين.

وهو يقدم النصيحة بشكل غير مباشر فهو لا ينهى عن العشق إنما يقدم آثاره ونتائجه فيبشع صورته في العيون، فالعشق يلحق بأهله الضرر فتفنى عيونهم وتفنى أنفسهم في رجاء كل قبيح يتصورونه حسناً لأنهم لا يعملون عقولهم فالعاشقون لا يسمعون إلا نداءات عواطفهم الحائرة.

هَوُوا وما عرفوا الدنيا وما فطنوا	مما أضرب بأهل العشق أنهم
في إثر كل قبيح وجهه حسن	تفنى عيونهم دمعاً وأنفسهم

البناء الأسلوبى:

ولقد تقاسم الشعراء شعوراً حاداً بالألم نتيجة الصراع بين المتقابلات اللذان تعرضا له فجاءت ثنائية الشعور بالتضاد بين ما كان وما هو كائن بالفعل، بين الصداقة والعداوة، الوفاء والغدر، التذكر والنسيان، الأنس والوحشة، الوطن والاغتراب عنه، الأنا والآخر.

كل أولاء عبر عنه كلا الشعارين في بنية لفظية أسلوبية محكمة وإن اختلفت في طرائق الأداء.

فترى المتنبي وقد سلك إلى ذلك كل السبل التي تبرز هذا التقابل، بل إنه لم يكن تقابلاً يقف منه موقف المشاهد الساكن بل موقف الرافض المتحدي، فالأنا عند المتنبي ظهرت على المستوى البنائي المتكامل.

فتأتي الأنا في صورة الفعل القادر على الحدث (فعلت).

أريد - انتفضت - أصاحب

وفي صورة نفي ما لا يريد فهو المتحكم القادر على أفعاله.

(لا أصاحب - لا أقيم - لا ألد - ما تأخر أمالي - لا تهن).

وفي صورة ضمير المتكلم:

(زمني - يبلغني - على - دفني - بيني - حلمي - إني - بي - رحيلي -

مريري - مهري - عني - أمالي).

أو تاء الفاعل:

مُت - نُعيت - قُتلت - انتفضت - رأيتكم - سهرت - بُليت

وكذا نجد الضمائر تتمحور حول ذات الشاعر وتندر حول الآخر، ثم

ترى المتنبي وقد أظهر قدرته على تحويل كل ما لا يرضى عنه فيبدو إحساسه بالأنا الغالبة القاهرة.

كم قد قُتلت وكم قد مُتْ عندكم

ثم انتفضت فزال القبر والكفن

وهو يتحمل الرحيل ولا يقبل البقاء في ظل ما لا يرضى:

فغادر الهجر ما بيني وبينكم

يهماء تكذب فيها العين والأذن

تحبو الرواسم من بعد الرسيم بها

وتسأل الأرض عن أخفافها الثفن

والحلم والمال عنده وسيلة عز وشرف لا جبنٌ وذل:

إني أصاحب حلمي وهو بي كرمٌ

ولا أصاحب حلمي وهو بي جبنٌ

ولا أقيم على مالٍ أذلُّ به

ولا ألدُّ بما عرضي به درنٌ

ثم يصور التضاد ما كان عليه ثم تحوّل عنه:

سهرت بعد رحيلي وحشة لكم

ثم استمر مريري وارعوي الوسن

وإن بليت بوذٌ مثل ودكم

فإنني بفراق مثله قمين

إنها أنا الشاعر التي لا تستكين ولا تقع فريسة لقوى أخرى تسيطر عليها

وتضعفها.

ويؤكد د. الفقي اشتراك المقابلة في تحقيق وحدة النص وتماسكه «وبصفة عامة يتحقق التماسك النصي في السور عبر نمط ظاهر وهو المقابلة»^(١)، ثم يتابع قوله: «غير أن هذه المقابلة ليست بين كلمة وأخرى أو جملة وأخرى، بل بين وحدة دلالية ووحدة دلالية أخرى»^(٢)، وهذا ما نراه عند المتنبي.

إن المتنبي يبرز الأنا القادرة أيضاً من خلال تكرار النفي الذي يدعو إلى التماسك النصي؛ فهذا التكرار يؤكد الحقائق ولا يشعر المتلقي بأن ثمة تخلخلاً بين أجزاء النص.

لا أهل ولا وطن ولا نديم ولا كأس ولا سكن

وهو ما تناص معه ابن زيدون.

ثم تأتي صيغ أخرى للنفي المتكرر عند المتنبي

ما عرفوا وما فطنوا

فما يديم ولا يرد

ما في هواجكم ولا فيها لها ثمن

لا يصبون ولا يذُرُّ

لا أصحاب ولا أقيم ولا ألد

فما تأخر أمالي ولاتهن

وهكذا فإن صيغة النفي أو بنيتها المكرورة مؤكدة للخط الشعوري داعية إلى التماسك بين أجزاء النص وعناصره من بداية القصيدة وإلى نهايتها، كما أدت إلى إظهار الانفعالات الشديدة والشعور بالفقد والضياع أو نفى المعنى والتأكيد عليه.

(١) د. صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء، ٢٠٠٠م: ٢ / ٣٨.

(٢) نفسه: نفسه.

وقد يؤدي التكرار إلى الشعور بالاستمرار كما يرى أحمد مجاهد: «إن التكرار ينبع من رغبة الشاعر في التعبير عن ديمومة الزمن وسرمدية الحياة»^(١). وفي معرضنا هذا فهو يفيد التواصل والاستمرار وهو ما يريد أن يؤكد المتنبّي ليقهر به محاولات أعدائه ولأنهم مهما فعلوا فهو كائن موجود مستمر. أما د. صبحي الفقي فيرى فيه شكلاً من أشكال التماسك النصي: «فالتكرار، زيادة على كونه يؤدي وظائف دلالية معينة، فإنه يؤدي كذلك إلى تحقيق التماسك النصي، وذلك عن طريق امتداد عنصر ما من بداية النص حتى آخره، هذا العنصر قد يكون كلمة أو عبارة أو جملة أو فقرة، وهذا الامتداد يربط بين عناصر هذا النص، بالتأكيد مع مساعدة عوامل التماسك النصي الأخرى»^(٢).

هكذا ظهر التقابل من خلال الخط السردى في قصيدة المتنبّي فالأنا ترفض الآخر وتنحصر في ذاتها لا تعبر إلا عن نفسها ولا تريد أن تشرك أحداً أو تبث جانباً من جوانب انفعالاتها وآلامها إزاء ما يحدث لها من جفاء وكره. كذلك ظهرت أنا المتنبّي جليلة من خلال فرض رؤيته وآرائه التي يمتطها بأسلوب ينهض بنا نحن المتلقين إلى تبني هذه الآراء ويكسبها القدرة على مواجهة الأمور بأسلوبه نفسه، فثقافته العقلية المؤثرة القادرة على بسط الأفكار في صورة منظمة اعتمدت البناء المنطقي، أو ما أستطيع تسميته بمنطقة الجملة الشعرية، بم التعلل؟ لا أهل ولا وطن ...
أو قوله:

لا تلق دهرك إلا غير مكترث

مادام يصحب فيه روحك البدن

(١) أشكال التناص الشعري: ٢٣٩.

(٢) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق: ٢ / ٢٢.

فما يديم سرور ما سُررتَ به

ولا يَرُدُّ عليك الفائتَ الحَزَنُ

ثم انظر كيف يقنعنا بخطأ أهل العشق إذ اتبعوا أفئدتهم وعموا عن

الحقائق:

مما أضربُ بأهل العشق أنهم

هَوُوا وما عرفوا الدنيا وما فطنوا

تفنى عيونهم دمعاً وأنفسهم

في إثر كل قبيح وجهه حَسَنُ

وهذا بخلاف ما لاحظناه عند ابن زيدون فالأنا والآخر لديه تأخذ

إحساساً آخر. أنا الضعيفة التي لا حول لها ولا قوة - أنا الصابرة التي تتمنى

عودة الأيام والأحبة، أنا التي تذوب في الآخر فلا حياة لها بدونه سواء أكان

الآخر هو الوطن المعلوم المحدد أو الأحباب الذين لم يصونوا العهود أم تلك

الورقاء والغصن اللذان جعلهما شريك همومه وأحزانه فهذه الورقاء وجدت

في شكواه تلاقياً مع شكواها فأخذت ترجع شذوه والغصن يتمايل نشوة بهذا

التجاوب والتلاقي.

بل إنه أيضاً جعل من السامع والقارئ مشاركاً له في هذا الشعور

بالحنين والشوق عن طريق البنية الأسلوبية الإنشائية التي تميزت بتعددتها

وتنوعها وراثتها مثل الاستفهام والنداء والطلب، وهذا التعدد يأتي بنسبة فائقة

على نظيره في قصيدة المتنبي الذي مال إلى استخدام الأساليب الخبرية التقريرية

المعتمدة أحياناً على صيغ الفعل الماضي أو حرف التحقيق (قد) أو بحرف

التوكيد (إنّ) أو على الجملة المنفية المتكررة أو حصر الخبر في المبتدأ.

لقد بدا ابن زيدون مثلهفاً ولهاً ملتاعاً تحمل أساليبه أمنيته البائسات الحزاني. أما المتنبي فقد مالت به أساليبه إلى إظهار ما تحمله نفسه من قوة وتحمل وإصرار.

وإذا كنا لما ننتهي بعد من البناء الأسلوبى فى القصيدتين فإنه بجوار البناء التقابلى الذى تناص فيه ابن زيدون مع المتنبي لإظهار الأنا والآخر وما كان وما هو كائن، فإننا نستطيع أن نضيف إلى عارضة ابن زيدون فى هذا الصدد أنها تناصت مع قصيدة المتنبي فى الاعتماد على بنية الجنس وهو من ألوان الصنعة اللفظية إضافة إلى المقابلة الوجدانية التى تصور حالين، هذه الصنعة لا نلمس فيها تكلفاً أو نلقاها لقاء الضيف الثقيل على متن القصيدة. إنها صنعة لها من السلاسة والعدوبة والروعة ما يأخذ الألباب ويذيب الوجدان، ويطرب الأسماع، وهى سر من أسرار ابن زيدون فلا تكاد تلقى هذه الضروب من الصنعة اللفظية عند غيره مثلما تلقاها عنده ولا تتقبلها عند سواه كيفما تتقبلها فى نظمه ونشره أيضاً، ويصف د. إبراهيم أنيس هذه الموسيقى النابعة من تردد الحروف بالأنغام التى تزيد الشعر جمالاً وحسناً «إن تردد بعض الحروف - أو الكلمات - يكسب الشطر لوناً من الموسيقى تستريح إليه الأذان وتقبل عليه، ومثل هذا مثل الموسيقى حين تردد فيها أنغماً بعينها فى مواضع خاصة من اللحن فيزيدها هذا التردد جمالاً وحسناً، فليس تكرار الحروف قبيحاً إلا حين يبالغ فيه، وحين يقع فى مواضع من الكلمات يجعل النطق به عسيراً، فالمهارة - هنا - فى حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يوزع الموسيقى الماهر النغمات فى نوتته»^(١).

(١) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٥، ١٩٧٨م: ٤١.

هذه الموسيقية هي التي ألفت جميع الآراء على تميز شعر ابن زيدون بها، مما جعله يبرز في هذه الخاصة، ولنا أن نطلع على بعض الآراء التي قيلت حول هذا الشأن، فهذا الأستاذ كامل الكيلاني في مقدمته للديوان يقول:

«فما كدت أبدأ في درس ابن زيدون، شعره ونثره، وأتقصي أخباره وأخبار عصره، حتى رأيت ما راعني وأدهشني ما رأيت، لقد كنت استكثر عليه اسم شاعر اعتيادي فصرت أستقلّ له الآن اسم شاعر كبير، وكنت أكرهه لكلفه بالصنعة التي بغضت إلينا أكثر شعراء ذلك العصر وأفسدت علينا أكثر الأدب العربي، فإذا بي أحب هذا اللون الرائع من الصنعة المعجبة التي تمتاز بالنفس وتهيمن على القلب وتحبب فيها أشد الناس بغضاً لها، وقد عرف ابن زيدون كيف يتخذ من الصناعة والبديع أدوات للافتنان في الأداء والتعبير والإبداع في تصوير أروع المعاني الساحرة وأدق الخوارج النفسية، وإذا بها نفس تطرب إلى الجمال وتفتن في التعبير عنه، وطبيعة سمحة صناع لا التواء فيها ولا تكلف والحق إن ابن زيدون ساحر بياني خلّاب يتخذ من الصنعة وسيلة للروعة والدقة وحسن الأداء، كما يتخذ المصور الماهر -من مختلف الأصباغ- وسيلة للتعبير عن أدق وأخفى الأسرار واللمحات، ولا أكتف القارئ أنني من الدّ أعداء الصنعة اللفظية، ولكنني من أشد أنصارها إذا جاءت عن هذه الطريق. ولقد أراد بعض الكتاب أن يعيب على ابن زيدون وأناطول فرانس أنهما من رجال الأساليب، ونسوا أن الأسلوب العالي هو غاية تنخلع دونها الرقاب»^(١).

(١) مجلة أبولو، عدد أكتوبر ١٩٣٢، م ١، ص ١٧٣.

ومن هذه الآراء التي أشادت بموسيقىة ابن زيدون الرائعة د. شوقي ضيف الذي يقول: «فليس في موسيقاه، وألحانه أي شائبة، إنما فيها الخفة والرشاقة، ولذلك كانوا يشبهونه بالبحثري، بل كانوا يسمونه ببحثري المغرب لسلاسة شعره وانسيابه كأنه الماء العذب السلسيل، وليس من شك في أن هذا يدل على أنه طبع فنه بالطوابع العربية الأصيلة فقد أخذ نفسه على ما يظهر بثقافة واسعة للشعر الذي سبقه من العصر الجاهلي إلى عصره، ولم يدخر وسعاً في قراءة دواوينه والوقوف على أسرارهِ، وكأنه كان يشعر شعوراً قوياً بأن الشعر ينبغي أن لا ينفصل قديمه عن حديثه، ففزع إلى جداوله المختلفة ينهل منها ويعبّ، محتدياً بأمثلة سابقه، غير خارج ولا ثائر على قواعدهم وقوالبهم الفنية المرسومة، ولم يلبث أن نفذ إلى موسيقاه الرائعة، وكأنما حفزه ما قرأه لكبار الشعراء أمثال البحتري وأبي نواس وأبي تمام وابن المعتز والمتنبي وأبي العلاء إلى أن تكون له موسيقاه، ويكون له عزفه وإيقاعه وتكون له قوالبه الحية الجذابة»^(١).

ولنلمس هذا في بعض الشواهد من النص المعارض:

وجفأ أجفانه الوسن

شفها إذ شفني حزن

فبت أشكو وتشكو

إن كان عادكم عيد، فرب فتى بالشوق قد عاد من ذكركم حزن

هذه الموسيقى الرقيقة المناسبة التي تذيب النفس والنفس قد لا نحسها

فيما أتى به المتنبي من جناس ولتنظر في ذلك إلى قوله:

(١) ابن زيدون: شوقي ضيف: ٣٨.

يبلغني ما ليس يبلغه
فما يديم سرور ما سررت به
تحملوا حملتكم
يا من نعت - كل بما زعم الناعون
قد كان شاهد دفني - قبل من دفنوا
تحبو الرواسم من بعد الرسيم
أصاحب حلمي - أصحاب حلمي

وعلى المستوى التركيبي فإننا نستطيع أن نتلمس بعض مظاهر التناص بين القصيدتين. فإذا كان المتنبي اعتمد على صيغة الحال جزءاً أساسياً في تراكيب القصيدة فإن ابن زيدون تناص معه في هذا الاستخدام، فهذا التركيب -الحال- لم يأت عبثاً أو عفواً إنما كان مقصوداً مؤدياً دوراً مهماً في بناء القصيدة فتركيب الحال من التراكيب التي وظفت بمهارة في تصوير ما كان وما هو كائن أو بتعبير آخر ما قام وما هو قائم بالفعل لأننا في هاتين القصيدتين إزاء تصوير حالين متقابلين كما سبق وأشرنا، ولنتلقت بعضاً من هذه التراكيب في القصيدة عند المتنبي:

جملة اسمية	لا تلق دهرك إلا غير مكترث
جملة فعلية	هووا وما عرفوا الدنيا
مفرد	تفني عيونهم دمعاً
مفرد	إن مُتْ شوقاً
شبه جملة	يا من نعت على بعد بمجلسه
شبه جملة	تحبو الرواسم من بعد الرسيم
جملة اسمية	إنى أصحاب حلمي وهو بي كَرَمَ
مفرد	سهرت بعد رجلي وحشة لكم

عند ابن زيدون:

جمله اسمية	ينحفي لواعجه والشوق يفضحه
جمله اسمية	أبقى في جوانحه فؤاده، وهو بالأطلال مرتهن
جمله اسمية	وأرق العين والظلماء عاكفة
شبه جمله	فبت أشكو وتشكو فوق أيكثها
شبه جمله	وبات يهفو ارتياحاً بيننا الغصن
شبه جمله	وأفردته الليالي من أحبه

وكما نلاحظ أن استخدام المتنبي لبنية الحال جاء أشمل لأنواعها وأعم. وإذا كان المتنبي امتاز على ابن زيدون في هذه الشمولية إلا أننا لا نستطيع القول بأن مستوى بنية الحال التي وردت في المعارضة قصرت عن المعنى وعن الوفاء بدورها في أدائه.

وثمة ميزة انفرد بها ابن زيدون في هذه المعارضة، وهي استخدامه للجمل الاعتراضية، والتي انتشرت في سائر القصيدة ولم يخل من الأبيات العشر سوى ثلاث فقط ولذا أرى أنه لا داعي لإعادة كتابتها بعداً عن الإطالة، ولكن نريد أن نرسم لبنية التركيب الاعتراضي بعدم قبول الواقع فهي تقودنا إلى الإحساس بهذا الواقع المؤلم وموقف ابن زيدون الرافض له المعارض عليه وذلك تؤيده وفرة البنى الاعتراضية في القصيدة وإن كانت في مواضع من قصائد أخرى تؤدي إلى انقطاع خط السرد، ونرى أن اعتماد الشاعر على هذه البنية على طول القصيدة مما يحقق التماسك النصي الذي نسعى إلى تأكيده من بداية الدراسة لهذا النص، وما يؤيد ذلك القيمة المعنوية التي يحققها الحذف وهو إن لم نعدمه في القصيدتين فقد وجدناه على ندرة، وقد أستشهد على هذا بقول المتنبي:

أريد من زمني ذا أن يبلغني ما ليس يبلغه من نفسه الزمن
والتقدير: أريد من زمني ذا أن يبلغني الزمن من نفسه ما ليس يبلغه
الزمن من نفسه.

ويقول ابن زيدون:

ورقاء قد شفها إذ شفني حزن
والتقدير: شفها حزن إذ شفني حزن.

وقوله:

كنا وكانوا على عهد فقد ظعنوا
والتقدير: كنا على عهد وكانوا على عهد
وقد استشهد د. الفقي بقول قيس بن الخطيم بوصفه شاهداً ذكره المبرد
دليلاً على التماسك النصي القائم على الحذف إذ يقول قيس بن الخطيم :
نحن بما عندنا وأنت بما عندك راضٍ والرأي مختلف
«فلا شك أن التماسك النصي بين هذين الشطرين تحقق بعد تقدير
المحذوف، من لفظ المذكور، ويمكن تمثيله كالتالي:

نحن + بما + عندنا + (.....)

أنت + بما + عندك + راضٍ إبدال من الصفر بتعبير هاليدي.

ونرى أن التماسك تحقق عبر عدة جوانب:

١- تكرار اللفظ نفسه بعد إعادة المحذوف.

٢- المرجعية المتحققة بين الشطرين.

٣- وجود دليل على المحذوف^(١).

(١) علم اللغة النصي: ٢ / ٢٠٠.

البناء الوصفي:

وعلى المستوى الوصفي فإن قصيدة المتنبي أوشكت أن تخلو من تلك الصور الأسطورية الرائعة التي عودنا عليها بتلك المهارة والحرفية، ربما لأنه ليس هنا في معرض مدح سيف الدولة إنما الانقلاب عليه، فالقصيدة خلو من وصف المعارك أو ما يؤدي إلى التصوير الكلي لحدث ضخم، ونستطيع أن نقع على تلك الصورة الفريدة التي صور بها نفسه وقد بعث من جديد بعدما أقبره حساده ومبغضوه.

كم قد قُتلت وكم قد مُتْ عندكم

ثم انتفضت فزال القبر والكفن

إنه يصور إلحاح أعدائه على إمامته رغبة في الخلاص منه ثم هو يخيب رجاءاتهم ويخزي مكائدهم فينتفض في قبره ويشق كفنه ويخرج من رسمه كلما أقبروه، إنه المتنبي بروحه المتحدية وإصراره وعناده الذي يجابه به كل محنة. هذه الصورة التي استخدم فيها الفعل والحركة، فالوصف هنا معتمد على الجملة الفعلية وما تبعته من حركية الوصف بخلاف الجملة الاسمية التي تؤدي إلى تجميد الصورة فتفتقد إلى الحركة ويغلب عليها السكون والنمطية. وهكذا تتميز صور المتنبي بغلبة الحركة عليها باستخدام الأفعال فكأنك تعيش معه حدثاً يحدث وتعايشه الزمان والمكان، وهو يعتمد على استحضار حاسني البصر والسمع ومعايشة المكان قبل أن يبدأ الوصف، إن الشراء بالفعل والحركة والرؤية والسمع في صور المتنبي ما يجعلها ترقى إلى الرغبة في التناص معها في هذا الأسلوب الحركي النابض بالمشاركة كما يتضح في هذه الصورة من صور ابن زيدون:

وأرق العيسن والظلماء عاكفة ورقاء قد شفها إذا شفني حزنٌ

فبت أشكو وتشكو فوق أيكثها وبات يهفو ارتياحاً بيننا الغصن

هذا الأرق وما يصاحبه من فعل انفتاح العين في زمن الليل الذي أقامت فيه الظلماء ثم دلالة الفعل أرق من محاولات أوحى بها التضعيف فهناك محاولة للنوم يقابلها صوت الوراق الذي يؤرقه ويمنعه النوم بعدما أصابها وأصابه الحزن فجعل يضعفهما وينحلهما، فباتا إلى الصباح يتراسلان الشكوى والغصن يعجب بهذا التجاوب والتوافق في الإحساس والشعور فبدا يتمايل وكأنما هزج وطرب لما رآه من حال المشاركة بين الشاعر والوراق.

هذا الكم الهائل من الأفعال في صورة واحدة جعل الصورة نابضة بالحركة مصورة للزمن والمكان معبرة عن جوانب النفس أدق وأجمل تعبير:
حركة العين في حال الأرق.

حركة عكوف الليل.

حركة الحزن وهو يجهد النفس فيضعف قواها.

حركة الغصن المتمايل.

صوت الوراق.

صوت شكواه وشكوى الوراق وكأنهما الهمس الذي ينساب في سكون الليل.

إيجاء زمن الليل وما يحمله من هم وحزن ووحدة وسكون ووحشة.

إنها صورة وصفت أحاسيس الشاعر بكل دقة وبساطة وتمكّن بعيداً عن التعقيد والتعقر والفلسفة وبسلالة وعذوبة فائقين.

وهكذا نستطيع أن نلمس هذه الخاصية والميزة في جميع صور ابن زيدون في هذه المعارضة.

أبو بكر الأشبوني

وليلٍ كهـمُ العاشقين قيمـصـه
سـرـيتـاً وأصـحـابي يـمـيلـهـمُ الكـرى
رـمـيتـُ بـجـسـمي قـلـبـه فسـنـفـذـته
ولـمـا بـدأ وجـه الصـبـاح تـطـلـعـت
فـقـلت لـهـم: خـيـل النـصـارى فـشـمـروا
وكانت حـمـيـاً النـوم قد صـرـعـتـهم
وأفـرـدت سـهـمـاً واحـداً في كـنـانة
وكنـت عـهـدت الحـرب مـكـراً وخـدـعة
فطـاعـنـتـهـم حـتى تـحـطـمـت القـنا
أضـرـج أثـوابـي دـمـاً وثـيابـهـم
وأخـدق بـي والمـوت يكـشـر نـابـه
فأعـطـيتـها وهـي الدنـيـة صـاغـراً
فطاروا وصاروا بـي إلى مـسـتـقـرـهـم
فقال العـدـاري حـرقـوه مـقـارضـاً
ومنها:

فجاءوا بأنواع الكبول ونظّموا
وساقوا كلاباً كالفحولة أجسماً
فقالوا اعطنا ألفاً فقلت مضاعفاً
فسبحان ربي ما أجل جلاله
فضاقت على الأرض حتى كأنها
فناديت في حول من الدهر كامل
سلاسل في جيدي كما يُنظّم الدر
لها عين خضر ملاحظها شزر
[
تخلصني منها له الحمد والشكر
بما رَحِبْتَ ما كان في طولها فتر
ألا رجل حرّ إلا رجل حرّ

وإن وراء البحر أزوعٌ ماجداً
ألا خبراني ابني أبي هل أتاكما
مِلا عَنْ سِلا هل من على حقيفة
ألا إنما الدنيا على وقربة
بعدل على تُغَمَّرُ الأرضُ كُلُّها
حنيني إليه موثقاً ومسرّحاً

بغرته الغراء يُسْتَنْزَلُ القطر
وشيكاً عن القاضي أبي حسنٍ ذكر
فلأني في أحشاء قورية سرّ
ولأفإن الأرضَ عامرها قفر
وتُشْعُ الدنيا ولو أنها قبر
كما حنّ للبرّ الذي يفرقُ البحر

أبو فراس الحمداني

أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شَيْمُثَكَ الصَّبْرُ،
أَمَّا لِلْهَوَى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَلَا أَمْرُ؟
بَلَى، أَنَا مُشْتَاقٌ، وَعِنْدِي لَوْعَةٌ،
وَلَكِنْ مِثْلِي لَا يُدَاعُ لَهُ مِيرَا
إِذَا اللَّيْلُ أَضْوَانِي بَسَطَتْ يَدَ الْهَوَى
وَأَذَلَّتْ دَمْعاً مِنْ خَلَائِقِهِ الْكِبَرُ
تَكَادُ تُضِيءُ النَّارَ بَيْنَ جَوَانِحِي
إِذَا هِيَ أَذَكَّتْهَا الصَّبَابَةُ وَالْفِكْرُ
مُعَلِّلَتِي بِالْوَصْلِ، وَالْمَوْتُ دُونَهُ،
إِذَا مِتَ ظَمَأْنَا فَلَا نُزَلَ الْقَطْرُ
حَفِظْتُ وَضَعْتُ الْمَوَدَّةَ بَيْنَنَا
وَأَحْسَنَ، مِنْ بَعْضِ الْوَفَاءِ لَكَ، الْعُدْرُ
لَا حَرْفُهَا، مِنْ كَفِّ كَاتِبِهَا، بَشْرُ
بِنَفْسِي مِنَ الْعَادِينَ فِي الْحَيِّ غَادَةٌ
هَوَايَ لَهَا ذَنْبٌ، وَبَهَجَتْهَا عُذْرُ
تُرْوَعُ إِلَى الْوَاشِينَ فِيَّ، وَإِنْ لِي
لَأَذْنَا بِهَا، عَنْ كُلِّ وَاشِيَةٍ، وَقُرُ
بَدَوْتُ، وَأَهْلِي حَاضِرُونَ، لَأَنِّي
أَرَى أَنَّ دَارًا، لَسْتُ مِنْ أَهْلِهَا، قَفْرُ

وَحَارَبْتُ قَوْمِي فِي هَوَاكَ، وَإِلَهُمَّ

فَإِنْ يَكُ مَا قَالَ الْوُشَاةُ وَلَمْ يَكُنْ

وَقَيْتُ، وَفِي بَعْضِ الْوَفَاءِ مَذَلَّةٌ،

وَقُورٌ، وَرَيْعَاءُ الصَّبَا يَسْتَفْرِزُهَا؛

تَسْأَلُنِي: مَنْ أَنْتَ؟ وَهِيَ عَلِيْمَةٌ،

فَقُلْتُ كَمَا شَاءَتْ وَشَاءَ لَهَا الْهَوَى:

فَقُلْتُ لَهَا: لَوْ شِئْتَ لَمْ تَتَّعِنِي؛

فَقَالَتْ: لَقَدْ أَرَى بِكَ الدَّهْرُ بَعْدَنَا؛

وَمَا كَانَ لِلْأَحْزَانِ؛ لَوْلَاكَ، مَسَلْتُ

وَتَهْلِكُ بَيْنَ الْهَزْلِ وَالْجِدِّ مُهْجَةً

فَأَيْقَنْتُ أَنْ لَا عِزَّ بَعْدِي لِعَاشِقٍ،

وَلِيَايَ، لَوْلَا حُبُّكَ، الْمَاءُ وَالْخَمْرُ

فَقَدْ يَهْدِمُ الْإِيمَانُ مَا شَيَّدَ الْكُفْرُ

لَا نِسَةَ فِي الْحَيِّ شَيْمَتُهَا الْعُذْرُ

فَتَارَنُ، أَحْيَانًا، كَمَا أَرِنَ الْمَهْرُ

وَهَلْ بَقِيَ مِثْلِي عَلَى حَالِهِ تُكْرُ؟

فَتَيْلُكَ! قَالَتْ: أَيُّهُمْ؟ فَهُمْ كَثُرُ

وَلَمْ تُسَالِي عَنِّي وَعِنْدَكَ بِي خَبْرًا

فَقُلْتُ: مَعَاذَ اللَّهِ بَلْ أَنْتَ لَا الدَّهْرُ

إِلَى الْقَلْبِ؛ لَكِنَّ الْهَوَى لِلْبَلَى جَسْرُ

إِذَا مَا عَدَاهَا الْبَيْنُ عَدَبَهَا الْهَجْرُ

وَأَنْ يَدِي مِمَّا عَلِقْتُ بِهِ صِفْرُ

وَقَلْبْتُ أَمْرِي لَا أَرَى لِي رَاحَةً،
فَعُدْتُ إِلَى حَكْمِ الزَّمَانِ وَحَكِيمِهَا،
كَأَنِّي أَنَادِي دُونَ مَيْثَاءَ ظَبْيَةٍ
تُجْفَلُ حِينًا، ثُمَّ تُرْتَوُ كَأَنَّهَا
فَلَا تُنْكِرِينِي، يَا بَيْتَةَ الْعَمِّ، إِنَّهُ
وَلَا تُنْكِرِينِي، إِنِّي غَيْرُ مُنْكَرٍ
وَإِنَّا لَجَرَارٌ لِكُلِّ كَتِيبَةٍ
وَإِنِّي لَنَزَالٌ بِكُلِّ مَخُوفَةٍ
فَأَظْمَأُ حَتَّى تُرْتَوِيَ الْبَيْضُ وَالْقَنَا
وَلَا أَصْبِحُ الْحَيُّ الْخُلُوفَ بِغَارَةٍ،
وَيَا رَبَّ دَارٍ، لَمْ تُخَفِّنِي، مَنِيعَةٍ

إِذَا الْبَيْنُ أَلْسَانِي أَلَحَّ بِي الْمَجْرُ
لَهَا الدُّنْبُ لَا تُجْزَى بِهِ وَلِي الْعُدْرُ
عَلَى شَرْفِ ظُمَبَاءَ جَلَّلَهَا الدَّعْرُ
تُنَادِي طَلًّا بِالْوَادِ أَعْجَزُهُ الْحَضْرُ
لَيَعْرِفُ مَنْ أَنْكَرْتَهُ الْبَدْوُ وَالْحَضْرُ
إِذَا زَلَّتِ الْأَقْدَامُ؛ وَاسْتَنْزَلَ النَّصْرُ
مَعْرُودَةٌ أَنْ لَا يُخِلَّ بِهَا النَّصْرُ
كَثِيرٌ إِلَى نَزَالِهَا النَّظَرُ الشُّزْرُ
وَأَسْعَبُ حَتَّى يَشْبَعَ الدُّنْبُ وَالنَّسْرُ
وَلَا الْجَيْشُ مَا لَمْ تَأْتِهِ قَبْلِي النُّذْرُ
طَلَعْتُ عَلَيْهَا بِالرَّدَى، أَنَا وَالْفَجْرُ

وَحَى رَدَدْتُ الْخَيْلَ حَتَّى مَلَكَتُ
وَمَسَاحِبَةَ الْأَذْيَالِ نَحْوِي، لَقِيْتُهَا
وَهَبْتُ لَهَا مَا حَازَهُ الْجَيْشُ كُلُّهُ
وَلَا رَاحَ يُطْفِئُنِي بِأَثْوَابِهِ الْغِنَى؛
وَمَا حَاجَتِي بِالْمَالِ أَبْغَى وَفُورُهُ؛
أَسِيرْتُ وَمَا صَحْبِي بِعَزَلٍ لَدَى الْوَعَى،
وَلَكِنْ إِذَا حُمَ الْقَضَاءُ عَلَى امْرِئٍ
وَقَالَ أَصِيحَابِي: الْفِرَارُ أَوْ الرَّدَى؟
وَلَكِنِّي أَمْضِي لِمَا لَا يَعِيبُنِي،
يَقُولُونَ، لِي: بَعْتَ السَّلَامَةَ بِالرَّدَى
وَهَلْ يَتَجَافَى عَنِّي الْمَوْتُ سَاعَةً

هَزِيمًا وَرَدَدْتَنِي الْبَرَاقِعَ وَالْخُمْرُ
فَلَمْ يَلْقَهَا جَافِي اللَّقَاءِ وَلَا وَغْرُ
وَرُخْتُ وَلَمْ يُكْشَفْ لَأَنْبِيَائِهَا سِتْرُ
وَلَا بَاتَ يَتْنِينِي عَنِ الْكَرَمِ الْفَقْرُ
إِذَا لَمْ أَفِرْ عِرْضِي فَلَا وَفَرَ الْوَفْرُ
وَلَا فَرَسِي مُهَرًّا، وَلَا رَبَّ غَمْرُ
فَلَيْسَ لَهُ بَرٌّ يَقِيهِ، وَلَا بَخْرُ
فَقُلْتُ: هُمَا أَمْرَانِ؛ أَحْلَاهُمَا مُرُ
وَحَسْبُكَ مِنْ أَمْرَيْنِ خَيْرُهُمَا الْأَسْرُ
فَقُلْتُ: أَمَّا وَاللَّهِ، مَا نَأَلَنِي خُسْرُ
إِذَا مَا تَجَافَى عَنِّي الْأَسْرُ وَالضَّرُّ؟

هُوَ الْمَوْتُ؛ فَاخْتَرُ مَا عَلَا لَكَ ذِكْرُهُ،

وَلَا خَيْرَ فِي دَفْعِ الرَّدَى بِمِثْلِهِ

يُمْنُونَ أَنْ خَلَّوْا ثِيَابِي؛ وَإِنَّمَا

وَقَائِمُ سَيْفٍ فِيهِمُ الدَّقُّ نَصْلُهُ،

سَيَلَكُرْنِي قَوْمِي إِذَا جَدَّ جِلْدُهُمْ،

فَإِنْ عِشْتُ فَالطَّعْنُ الَّذِي يَعْرِفُونَهُ

وَإِنْ مُتَ فَإِلْإِنْسَانُ لَا بُدَّ مَيِّتٍ

وَلَوْ سَدَّ غَيْرِي مَا سَدَدْتُ اِكْتَفَوْا بِهِ،

وَلَحْنُ أَنَاسٍ، لَا تَوْسُطَ عِندَنَا،

تُهُونُ عَلَيْنَا فِي الْمَعَالِي نُفُوسُنَا؛

أَعَزُّ بَنِي الدُّنْيَا وَأَعْلَى دَوِي الْعُلَا،

فَلَمَّ يَمُتِ الْإِنْسَانُ مَا حَيَّى الذِّكْرُ

كَمَا رَدَّهَا، يَوْمًا، بِسَوْءَتِهِ عَمَرُو

عَلَى ثِيَابٍ، مِنْ دِمَائِهِمْ، حُمَرُ

وَأَعْقَابُ رُمَحٍ فِيهِمْ حُطَمَ الصَّدْرُ

وَفِي اللَّيْلَةِ الظُّلُمَاءِ يُفْتَقَدُ الْبَذْرُ

وَتِلْكَ الْقَنَا وَالْبَيْضُ وَالضُّمَرُ الشَّقَرُ

وَإِنْ طَالَتِ الْأَيَّامُ، وَانْقَسَحَ الْعَمَرُ

وَمَا كَانَ يَغْلُو الثَّيْبُ لَوْ نَفَقَ الصُّفْرُ

لَنَا الصَّدْرُ دُونَ الْعَالَمِينَ أَوْ الْقَبْرِ

وَمَنْ خَطَبَ الْحَسَنَاءَ لَمْ يُغْلِبْهَا الْمَهْرُ

وَإِكْرَامُ مَنْ فَوْقَ التُّرَابِ وَلَا فَخْرُ

أبو بكر الأشبوني

«والقصيدة هذه تماثل قصيدة أبي فراس بالمعاني والأفكار والموضوع الحربي القتالي الذي أسرف فيه البطلان شاعرا القصيدتين فهي معارضة تامة تشابهت فيهما الظروف والنتائج، كما تساوت تقريباً شخصيتا البطلين العربيين، ولعل أبا بكر الأشبوني قد استفاد كثيراً من أقوال أبي فراس الحمداني، وهذه بغية الأندلسيين عندما يعارضون المشاركة، فإنهم ينظرون إلى أمراء الشعر وفرسان ساحات الوغى كأبي فراس والمتنبي وأبي تمام وغيرهم»^(١).

^(١) تاريخ المعارضات في الشعر العربي: ١١١.

ترجمة الأشبوني

«محمد بن سوار الأشبوني الأندلسي وزير، وكاتب، له أدب وشعر، كنيته أبو بكر سنة وفاته غير مذكورة، وكان حياً في سنة ٥٠٠ هـ - ١١٠٦ م»^(١).
وذكره ابن سعيد بقوله:

«شاعر مشهور مذكور في كتاب الذخيرة أسره النصارى وجرت عليه مِحَنٌ، وفدّاه منهم ابنُ عشرة كريم سَلاً، مله فيه أمداح كثيرة»^(٢).
«وبنو عشرة قضاة سلا في أقصى المغرب على المحيط، وكانوا ممدحين لشعراء الأندلس في هذا العصر وخاصة على بن القاسم ممدوح ابن سوار»^(٣).
كما ذكره ابن بسام قائلاً:

«وأبو بكر في وقتنا واحد عصره، وله عدة قصائد في ملوك قطره، قالها تحبباً لا تكسباً، وعمر مجالسهم بها وفاء لا استجداء، فلما خلع ملوك الأندلس حالت به الحال ونفسه الإدبار ولا إقبال، ثم أسره العدو بعقب محنة، وبين أطباق فتنة، وقيد بقورية من عمل الطاغية ابن فرذلند، ثم خرج من ثقافه، خروج البدر من محاقه، وتردد في بلاط أفقنا يحمله قرب على بعد، ويكله سعيئاً إلى سعد حتى ضاقت عنه الخطوب، وملّه السرى والتأويب، واتفق له أن أسمع الله صوته من وراء البحر المحيط الفقيه الأجل قاضي القضاة بالمغرب، وسلالة الأَطِيب

(١) الممدون من الشعراء: ٣٥٩.

(٢) المغرب في حلى المغرب: ١ / ٤١١.

(٣) نفسه: ١ / ٤١٢.

فالأطيب، أبا الحسن علي بن القاسم ابن عشرة، فأجابه وأباه، وجذب بضْبِعِهِ
واستدناه، فأعاد هلاكهُ بدرأ، وميّر خله خمرًا^(١).

«بنو القاسم هم بنو عشرة من أعيان سلا، وقد كانوا مقصد الشعراء في
عصرهم»^(٢).

(١) الذخيرة: ج ٢/ق ٢/ ٨١١، ٨١٢.

(٢) نفسه: نفسه.

إضاءة حول أبي فراس

(٣٢٠هـ)

هو أبو فراس الحارث بن سعيد بن حمدان الحمداني التغلبي ولد سنة ٩٣٢م (٣٢٠هـ) من أسرة أمراء، وقد اشتهر جدّه حمدان بالبأس في القتال، وبالكرم وحسن السياسة.

كانت أيام أبي فراس حروباً متوالية مع الروم، وقد خانته الحظ يوماً فوق أسيراً سنة ٩٥٩م في مكان يُعرف باسم مغارة الكحل، فحمله الروم إلى خَرْشَنَة على الفرات، وكان فيها للروم حصن منيع، ولم يمكث في الأسر طويلاً، واختُلف في كيفية نجاته، فمنهم من قال إنه استطاع الهرب، فابن خلكان يروي أن الشاعر ركب جواده وأهوى به من أعلى الحصن إلى الفرات، وفي هذا القول مبالغة ولا يعول عليه. والأرجح أنه أمضى في الأسر ثلاث سنوات.

وعاد القتال بينه وبين الروم، إلى أن تكاثروا عليه وحصلوه في منبج، فسقطت قلعته سنة ٩٦٢م ووقع أربع سنوات، وقد وجّه الشاعر جملة رسائل إلى ابن عمه، فيها يتذمر من طول الأسر وقسوته، ويلومه على المماطلة في افتدائه.

ويبدو أن إمارة جلب كانت، في تلك الحقبة، تمر في مرحلة صعبة، فقد قويت شوكة الروم وتقدم جيشهم الضخم بقيادة نقضور فاكْتَسَح الإمارة واقتحم حلب، فراجع سيف الدولة إلى ميّا فارقين. ولم يتنفس الصعداء إلا في سنة ٩٦٦، فاستعاد إمارته وأسرع إلى افتداء أسراه ومنهم ابن عمه، ولم يكن أبو فراس يتبلغ صعوبات ابن عمه، فكان يتذمر من نسيانه له، ويشكو الدهر،

ويرسل القصائد المليئة بمشاعر الألم والحنين إلى الوطن، فتتلقاها أمه باللوعة، حتى توفيت قبل عودة وحيدها»^(١).

لعل هذه الإضاءة التاريخية حول الشاعرين تفسر لنا دواعي اختيار الأشبوني لقصيدة أبي فراس. لقد تم هذا الاستدعاء لما بين الحداثين والشعورين من تناسب كبير، ولنترك السطور القادمة تكشف لنا عن مساحات التلاقي والتناص بين الشاعرين.

ولنا أن نبدأ بالبناء الإيقاعي الذي يشكل جانباً أولياً ومباشراً في مساحات التناص بين القصيدتين ومن هنا تنبع أهميته. والبناء الإيقاعي متعدد المستويات فالمستوى الخارجي يمثل البحر الشعري بما يحمله من تفعيلات تحدث أنغماً بعينها، ومدى مناسبتها لعنصر الفكرة، كذا يندرج تحت هذا المستوى القافية التي تم اختيارها وكلمة القافية أيضاً، وثمة مستوى آخر للبناء الإيقاعي داخلي يكمن في تجانس الألفاظ وتماثل الأصوات وحسن اختيار الأصوات وحركات المد واستخدام التضعيف في المكان المناسب، كذلك يدعم المستوى الداخلي للبناء الإيقاعي حسن تقسيم البيت إلى مقاطع، كل أولاء العناصر توقفت متضافرة في البناء الإيقاعي للنص المعارض الذي استقى منه الأشبوني، فإذا ما نظرنا إلى تفعيلات نص أبي فراس نجدها

فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

^(١) مقدمة الديوان: ٥، ٦.

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر

أما للهوى نهى عليك ولا أمر

والضرب هنا صحيح والعروض مقبوضة إلا البيت الأول فالعروض
صحيحة بسبب التصريع وبحر الطويل هو نفس البحر الذي نظم عليه الأشبوني
قصيدته.

فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

وليلٍ كهـمُ العاشقين قميصه

ركبت دياجيـه ومركبها وغر

وبحر الطويل من البحور المتميزة باعتداد تفعيلاته مما أتاح للشاعر فرصة
الوصف والتعبير، فوصف المعارك والوقوع في الأسر والتعبير عن تلك المشاعر
المتداخلة المتشابكة احتاج إلى عروض طويلة كي تستوعب ما عليه الشاعر من
حالات.

ولم يكن مجال التناص الإيقاعي بين القصيدتين قاصراً على النظم على
نفس البحر الشعري، إنما أيضاً نراه في التناص بين حرف الروى وهو الراء
المضمومة، وروى (الراء) من الحروف ذات النغمة الموسيقية الخاصة التي لها
رنين جميل وكأنه العزف على الأوتار وهو من الحروف التي لها رقة وشجن في
نفس الوقت. ويذكر الأستاذ مصطفى جواد في حديثه عن موسيقية الشعر
العربي الوزن والقافية ما لهذا الحرف من أنغام تميزه وتجعل القصائد التي على
قافيته من أجود القصائد «أكبر القصائد العُصم المجودات «رائيات» لأن الراء
أرق الحروف العربية في التقفية، وقافية الراء هي التي ساعدت كثيراً مع الوزن
على خلود قصيدة الكاتب الأبرع ذي الوزارتين أبي محمد عبد المجيد بن عبدون
التي يقول فيها:

الدهر يفجع بعد العين بالآثر فما البكاء على الأشباح والصُور
وهي التي أظهرت الجمال اللفظي في قول أبي العتاهية إسماعيل بن
القاسم:

لهفي على الزمن القصير بين الخورق والسدير
فكان الرء «وعاء رقة وحنان وتحزن في الشعر العربي» بل إن كثيراً من
القصاصد الرائية لو استبدلت الرء لقافيتها لكان لها شأن غير شأنها الأول.
والرء تشبه أصوات الأوتار ولاسيما الزير ولذلك ترى الموسيقى الفرنجية
تتخذها أرق النغمات في سلم الألحان، فهذا شيء مجمع عليه^(١).
وكذلك جاء التناص في ألفاظ القافية، وباستخدام المنهج الإحصائي
ينتج لنا اشتراك الأشبوني مع أبي فراس في إحدى عشرة كلمة من كلمات
القافية وهي كالآتي:

الأشبوني	رقم البيت	القافية	أبو فراس	رقم البيت
١	وَعَر	٣٤		
٣	فَجَر	٣٢		
١١	شَزَر	٢٩		
١٢	عَذَر	٢٣، ٦		
١٣	فَخَر	٥٤		
٢١	قَطَر	٥		
٢٢	ذَكَر	٤٤		
٢٣	سَر	٢		
٢٤	قَفَر	١٠		
٢٥	قَبَر	٥٢		
٢٦	بَجَر	٣٩		

(١) مجلة أبوللو، م٢، ص ١١٦٠.

وإذا كان الأشبوني لم يستهل قصيدته بالمطلع الغزلي الذي مال إليه الحمداني والذي استغرق ستة وعشرين بيتاً مثلاً بذلك نصف القصيدة تقريباً فإن القصيدتين في هذه الحالة تكونان متكافئتين عدداً، وعلى ذلك يكون الأشبوني في تأثره بالفاظ قافية الحمداني قد بلغ حداً ليس بالقليل إضافة إلى أن الأشبوني استخدم نفس الألفاظ في معانيها وإن اختلف الغرض فقد استخدمها أبو فراس في الغزل بينما تكون عند الأشبوني في الحرب لكنها تحمل ذات المعنى وذات المدلول.

وإذا ما تجاوزنا حد التناص الإيقاعي الخارجي إلى البناء الإيقاعي الداخلي للعارضة، فإننا سنقف عند العديد من المواطن التي تلاقى فيها الشاعران ونقف منها عند لدن إيقاعي أستطيع أن اعتبره ظاهرة هذا اللون هو ترديد الحروف، وترديد الحرف في البيت الواحد شيء لم يأت صدفة إنما قصد إليه الشاعر ليبين عن حالة نفسية أو نستطيع القول بأن ترديد الحرف يحقق إيجاء معيناً يشترك ضمن منظومة الوصول بالمعنى إلى المتلقى والتعبير عن الشاعر قبل كل شيء.

ونستطيع أن نزعّم بأن الأشبوني وقف عند هذه الظاهرة في قصيدة أبي فراس واستلهم منها الكثير ليحقق لنفسه ما حققه أبو فراس وليبين عن مشاعره كما أبان صاحبه.

وعلينا الآن أن نستقرئ هذه الحروف ودلالاتها عند الشاعرين كل على حداً.

فإذا ما بدأنا بأبي فراس الحمداني نلاحظ ترديده لحروف لها دلالات كل في موضعها.

فإذا ما نظرنا لهذا البيت:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر

أما للهوى نهى عليك ولا أمر

نجده وقد تردد فيه حرف الميم وهو صوت منحس بين الشفتين يصور
هذه الشاعر التي لا يريد أن يفصح عنها فمكانته كأمر تمنعه من إظهار مشاعره
فتظل محبوسة داخل نفسه لا يجوز إظهارها.

كذلك يردد أبو فراس حرفي «النون» و«اللام» في قوله:

بلى أنا مشتاق، وعندى لوعة

ولكن مثلي لا يذاع له سر

ولا يخفى هنا ما أحدثه ترديد هذين الحرفين من إحساس برقة الشاعر
التي يلتاع لها صاحبها.

ونستطيع إضافة حرف آخر رقيق له دلالاته في مثل قوله:

وفيت، وفي بعض الوفاء مدّة

لأنسة في الحي شيمتها الغدر

إن ترديد صوت «الفاء» أحدث إيحاءً بحالة الضعف الذي يشعر بها
ممتزجاً بالحزن فهو يفي وهي تغدر لقد أتعبه الوفاء. إنه الرجل الذي لا يذل
لأعدائه ويجد نفسه يذل لمحبوته لما يجده من نكرانها لوفائه الدائم فينضم إلى هذه
المجموعة المعبرة من أصوات الحروف والتي كان لها مدلولاتها التي رقت
بالقصيدة إلى درجة الإبداع، ينضم إليها صوت «الهاء».

وتهلك بين الهزل والجدة مهجة

إذا ما عداها البين عذبها الهجر

ولا يخفى ما لترديد حرف ألهاء من إيجاء بالإجهاد، وهو ما أراد الشاعر
أن يصور به ما وقع على روحه من عناء وتعب، فالمحبة تلعب به ما بين جد
وهزل، ويضنيه بعدها عنه وهجر حاله.

حرف آخر هو حرف ألقاف:
فقلت كما شئت وشاء لها الهوى

قتيلك قالت: أيهم؟ فهم كثر

فهو صوت يخرج من سقف الحلق.

ولا يخفى ما لصوت القاف من إيجاء بالثقل (قلت - قالت) فهذا الحوار
الثقيل المرهق الذي أتعبه وهذا الجدل الذي تديره معه ثم (قتيلك قلبت -
علقت) كلها أصوات لها دلالة صعوبة إنكارها له من خلال الجدل الدائر بينهما
فهي دائماً تعتمد إلى ما يثقل همومه.

كذلك ترديد حرف العين:

أعزّيتي الدنيا وأعلى ذوي العلا

وأكرم من فوق التراب ولا فخر

وحرف العين يخرج من عمق الحلق ويملاً الفم فكان اختياره بهذه
الصورة المكرورة دالاً دلالة حسنة على ما أراده الشاعر من إظهار معنى العظمة
والفخر وامتلاء النفس بالاعتزاز.

حرف الراء أيضاً من الحروف التي كان لتكرارها دلالة خاصة أحسن
الشاعر استخدامها إفادة للمعنى وإظهاراً للحالة النفسية وللنظر إلى قوله:

وقلّبت أمري لا أرى لي راحة

إذا البين أنساني ألح بي الهجر

وحرف الراء يحدث اهتزازاً عند إصداره مما يتناسب مع التعبير عما الشاعر عليه من اضطراب وتقلب بين الأمور ثم لا يجد راحة تُهدئ هذه الروح.

ونستطيع أن نضيف إلى اختيار أبي فراس للأصوات المعبرة وترديده لها في البيت الواحد، أنه عبر عن فخره بنفسه وقت الحرب ووصفه لبطولته بأصوات تتناسب مع الفكرة فجاءت أصوات حروفه فخمة ضخمة - مثل استعماله لحروف الـ (ظ-ط-ض-ص) وهي حروف لها أصوات فخمة تختلف عن شقيقاتها الـ (ذ-ت-د-س) وقد تمثلت هذه الحروف الفخمة في قوله:

(نصله - حُطْم - الصُّدر - الطعن - الظلماء - البيض - الضُّمُر)

ولا تفوتنا ملاحظة أنه ضعف بعضاً منها ما يزيد لها امتلاءً بالفخامة التي تتناسب مع المعنى الذي أراده لها.

وإذا ما دققنا النظر في عارضة الأشبوني وعلى نفس هذا الأساس من أساسات البناء الإيقاعي الداخلي، فإننا سنشهد مساحة من التناص في هذا الميل إلى ترديد الأصوات ذات الدلالات والإيحاءات وربما أيضاً نرى أنه ردد أصواتاً بعينها قد ردها الحمداني فالتقى بذلك الأشبوني معه في ظاهرة محمودة تحسب له.

ولنستعرض هذه اللقاءات التي منها ترديده لصوت الـ ميم وذلك في قوله:

وكنـت عهدت الحرب مكرأ وخدعة

ولكن مع المقدور ما لامرئ مكر

والميم مناسبة هنا للتعبير عما أطبق عليه من الأقدار التي لا مفر منها، فالميم صوت تنطبق عنده الشفتان وتكرارها أوحى إيحاءاً جميلاً بهذا المعنى.

كذلك من الأصوات التي أفاد الأشبوني من ترديد أبي فراس لها صوت
ال «قاف»:

فقال العذاري حرّقن مقارضاً

فمن قتلن الفتیان عطّلت البكر

ولا يخفى ما لدور حرف القاف من إيجاء بالثقل فالقول ثقیل لما فيه من
إصدار الحكم عليه بالحرّق، كذلك هذا الشعور الذي نحسه حينما ننطق كلمة
قتل مقارض حرق فالقاف تمثل عنف وقوة الحدث.

ونقف عند صوت آخر هو ال «فاء» الخفيفة التي تناسب ما أراده الأشبوني
من الهروب من أرض المعركة وعدم البقاء فالفاء خفيفة سريعة في النطق تصور
هذا المعنى بخلاف القاف الثقيلة الموحية بالبقاء والقرار في المكان.
وكانت حمياً النوم قد صرعتهم

فقلوا وولوا مدبرين وما قرؤوا

ومن الأصوات المترددة أيضاً حرف ال «عين» وقد استعمله الأشبوني كما
استعمله أبو فراس في غرض الفخر والاعتزاز فجاء الأشبوني بقوله:
بعدل على تُعمرُ الأرضُ كلّها

وتتسع الدنيا ولو أنها قبر

وإيجاء صوت «العين» الذي يملأ الفن ويشغل كل فراغ أوحى بالمعنى
الذي أراده الأشبوني من امتلاء الدنيا بعدل «على» وأن الأرض عمّرت بهذا
العدل وكلمة «على» ذاتها ومدلولها على عظمة المكانة والعلو الذي يناسب
صاحبها ثم كلمة «تتسع» التي أوحى فيها العين بمعنى الامتداد وامتلاء هذا
الامتداد بالعدل، ثم ما لكلمة عدل من عظمة تذكرنا بالفارق عمر.

وجاء تصوير الحرب عند الأشبوني يتناصى في استعمال نفس الأصوات التي استعملها الحمداني، فتقرعنا أصوات حروف ال (ط-ظ-ص-ض) في كلمات مثل: (صَرَغَتْهُمْ - فطاعتهم - تحطمت - ضاربهم - أضرح - ناظره).

وجاء التضعيف ليقوم بنفس الدور السابق عند سيف الدولة ثم يمتاز الأشبوني بهذه المفاعلة التي تصور الفعل ثرياً بالحركة والتي تدل على الاستماتة والإصرار على المقاومة في قوله: (طاعتهم - ضاربهم) ومما امتاز به الأشبوني في هذه الجزئية من التعبير بالأصوات ترديده لحرف ال "سين".

سَرَيْتُ وَأَصْحَابِي يَمْلَهُمُ الْكَرَى

فهم منه في سُكْرِ وما بهم سُكْرُ

ولصوت "السين" إيجاء هامس خافت تناسب مع سير الليل الذي اختاره الشاعر وأصحابه حتى لا يشعر أو يحس بهم أحد، ثم هذا النوم الذي صور به وكأنه سُكْرًا يسري في الدم دون ضجيج فقد تسلل لهم القوم دون أن يشعروا به وتركلهم كما يدب السكر في الجسم دون أن يتبه صاحبه له ثم يذهب في عالم ينقطع فيه عن الإدراك اليقظ.

لقد عني الشاعران بالإيقاع الداخلي للقصيدة من خلال ما سبق ومن خلال توظيف الجناس والبناء الحوارى الذي جعل هناك تقسيماً موسيقياً جميلاً فقلت ... قالت ... ومن خلال البراعة في استخدام حروف المد الموحية بالاعتداد الذي صور امتداد الشاعر ولا نهايتها.

ومنه لأبي فراس:

(بلى أنا مشتاق).

وقول الأشبوني:

فلاني في أحشاء فورية سرُ
ولن نطيل في الاستشهاد على ذلك
وهذا التقسيم الموسيقي الجميل عند أبي فراس الذي يتداخل معه أحياناً
الجناس:

لها الذنب .. ولي العذر
ولا تنكريني ا غني غير مُنكر
إذا البيت أشاني .. ألح بي الهجر
تسألني: من أنت؟ وه عليمه
فقلت: كما شاءت ... وشاء لها الهوى
ونقف قليلاً عند الأشبون
ولكن مع المقدور ... فالامرئ مكر
فطاروا وصاروا
يصاحبن ذلٌ .. ويصحبهم فخر
ألا رَجُلٌ حُرٌّ ... ألا رجل حر
فطاعتهم حتى تحطمت القنا ... وضاربتهم حتى تكسرت البثرُ

وإذا ما اكتفينا بهذا القدر من النقد الفني للبنية الإيقاعية، فإنه يتسنى لنا
أن نعرج على بناء آخر من أبنيته العارضة ذاك هو البناء الفكري، فقد تقسمت
العارضة عدة من الأفكار إذا ما طرحنا الجانب الغزلي قليلاً الآن.
ثمة عدة من الأفكار التي تلاقى عليها الشعراء وأخر اختلف كل
منهما في تناولها وواحدة اختص بها أبو فراس.

أما التي اختص بها أبو فراس فهي أخلاقيات المحارب أو صفات
الفراس ونراه وقد اهتم بها اهتماماً بالغاً ربما يرجع ذلك إلى كونه أمير نبيل ،
فهي جزء من تكوينه كمحارب متميز يمثل القدوة والنموذج والأبيات الآتية
تكشف عن هذه الصفات:

- ولا أصبح الحَيُّ، لخلوف بغارة

ولا الجيش ما لم تأته قبلي النُّذْرُ

- وَحَيُّ رَدَدْتُ الخَيْلَ حتى ملكته

هزيماً ورَدُّني البراقع والخُمُرُ

- وساحبة الأذيال لمحوي، لقيتها

فلم يلقها جاني اللقاء ولا وَغَرُ

- وهبت لها ما حازه الجيشُ كُلُّهُ

ورحت ولم يُكشِفْ لأبياتها يسترُ

- ولا راح يُطغيني بأثوابه الغنى

ولا بات يُلنِّي عن الكرمِ الفقر

- وما حاجتي بالمال أبغى وفوره

إذا لم أفرْ عِرْضي فلا وَفَرَّ الوَفَرُ

هذه الأخلاق تتلخص فيما عدا الشجاعة والثبات وقد تفرقت على طول

القصيدة وعرضها، تتلخص في:

- إنذار العدو قبل بدء الهجوم مما يدل على قدرته على المواجهة.

- ليس من أخلاقه سبي النساء وإنما يرعى من حرمانتهن ولا يتعرض لهن.

- الكرم في أشد الأوقات.

- الهدف من القتال الدفاع عن العرض والشرف لا جمع المال وكسب الغنائم.

إن فكرة استعراض أخلاق المحارب والفخر بها لم تكن من تلك الأفكار التي شغلت بال الأشبوني، إنما نجده يتناص مع أبي فراس في فكرة رئيسة تعتبر هي ركيزة القصيدة كلها، هذه الفكرة هي «الأسر» ما سبقه ثم الوقوع فيه ثم الخلاص منه، هذه الفكرة سنعرض لها بالتفصيل حينما نتناول البناء الأسلوبى للعارضة.

كذلك من الأفكار التي تناصى فيها الأشبوني مع أبي فراس فكرة الآخر وموقفه من الشاعر وموقف الشاعر منه، والآخر الذي يمثل العامل المشترك بين الشعارين هو الأصحاب الذين رافقوا كلاً من الشعارين قبل الوقوع في الأسر، ثم تقديمهم النصيحة بالفرار، ويجد كل شاعر نفسه يفضل الوقوع في الأسر على أن يأخذ بنصيحة أصحابه ويولي ظهره للقتال ويفر، فالنجاة في ذل الهرب ليست من اختيارات الفارس الشجاع.

لقد تناصى الأشبوني تماماً مع الحمداني في سلوك هذا المسلك والثبات على هذا الخيار الذي ليس من الشرف أن يكون عنه محيداً.

وسنرجع الاستشهاد بالأبيات التي تمثل هذه الفكرة فستعرض لها بالتفصيل في تحليل البنية الأسلوبية فلا داعي لتكرارها إثارة لعدم الإطالة.

موقف ثاني للآخر في العارضة يتناصى معه الأشبوني مع أبي فراس ذاك هو الآخر الذي يمثل المنقذ أو المنجد الذي يستغيث به كل شاعر، فأبو فراس طلب العون من ابن عمه سيف الدولة الحمداني مراراً لكن الأمر لم يكن سهلاً، حتى إن أم أبي فراس ذهبت إليه في حلب ترجوه أن يسرع الخطا في هذا الأمر ولكن المنية وافتها قبل أن يفك أسر ولدها.

على أن أبا فراس لم يصرح باسم ابن عمه سيف الدولة واكتفى بذكر
قومه والفخر بهم.

أما الآخر الذي ظهر في عارضة الأشبوني ومثل شخصية المنقذ فهو
شريف من شرفاء سلا وهو القاضي على أبو الحسن وقد لبى نداءه وفك أسره.
فناديت في حول من الدهر كامل

ألا رَجُلٌ حُرٌّ إلا رجل حر

وإن وراء البحر أروع ماجداً

بغرته الغراء يُستنزل القطر

ألا خبراني ابني أبي هل أناكما

وشيكاً عن القاضي أبي حسن ذكر

سلا عن سلا هل من على حقيقة

فإنني في أحشاء قورية سر

ثم يمضي في مدحه والفخر بصفاته.

أما العدو فهو صنف ثالث من ذلك الآخر الذي تعدد في القصيدتين،
فالعدو هو الذي ساق كلا الشاعرين أسيراً بعدما نشبت بينهما معركة ضروس
دارت رحاها بشراسة بذل فيها كل شاعر من الثبات والشجاعة ما جعله يطمئن
لموقفه فقد أخذ بكل الأسباب والوقوع في الأسر بعدئذ قدر لا مهرب منه.

ولكن موقف أعداء الأشبوني اختلف عن موقف أعداء أبي فراس منه،
فأعداء الأشبوني أربوه بالكلاب الفحلة المخيفة وقيدوه وكبلوه وساوموه مما
أشعره بالذل والهوان، أما أعداء أبي فراس فقد راعوا مكانته كأمر ولم يجردوه
من ملابسه كما اعتادوا أن يفعلوا بأسراهم وإن كانوا قد مئوا عليه بذلك. يقول
أبو فراس:

يَمُنُّونَ أَنْ خَلَّوْا ثِيَابِي، وَإِنَّمَا

عَلَى ثِيَابٍ، مِنْ دِمَائِهِمْ، حُمُرُ

ويقول الأشبوني:

فجاءوا بأنواع الكبول ونظّموا

سلاسل في جيدي كما يُنظم الدر

وساقوا كلاباً كالفحولة أجسماً

لها أعينٌ خضر ملاحظها شُرر

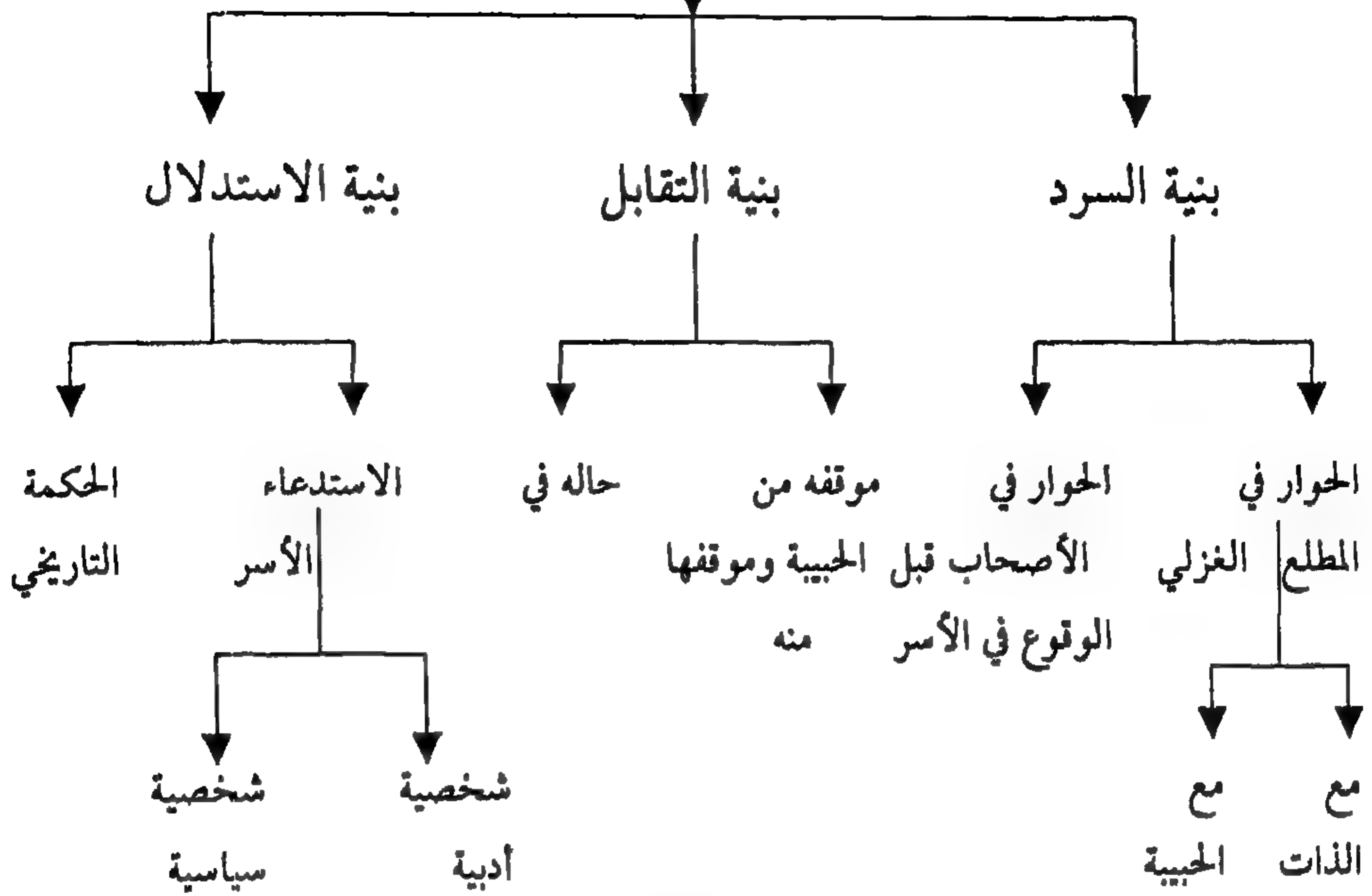
فقالوا اعطنا ألفاً فقلت مضاعفٌ

[]

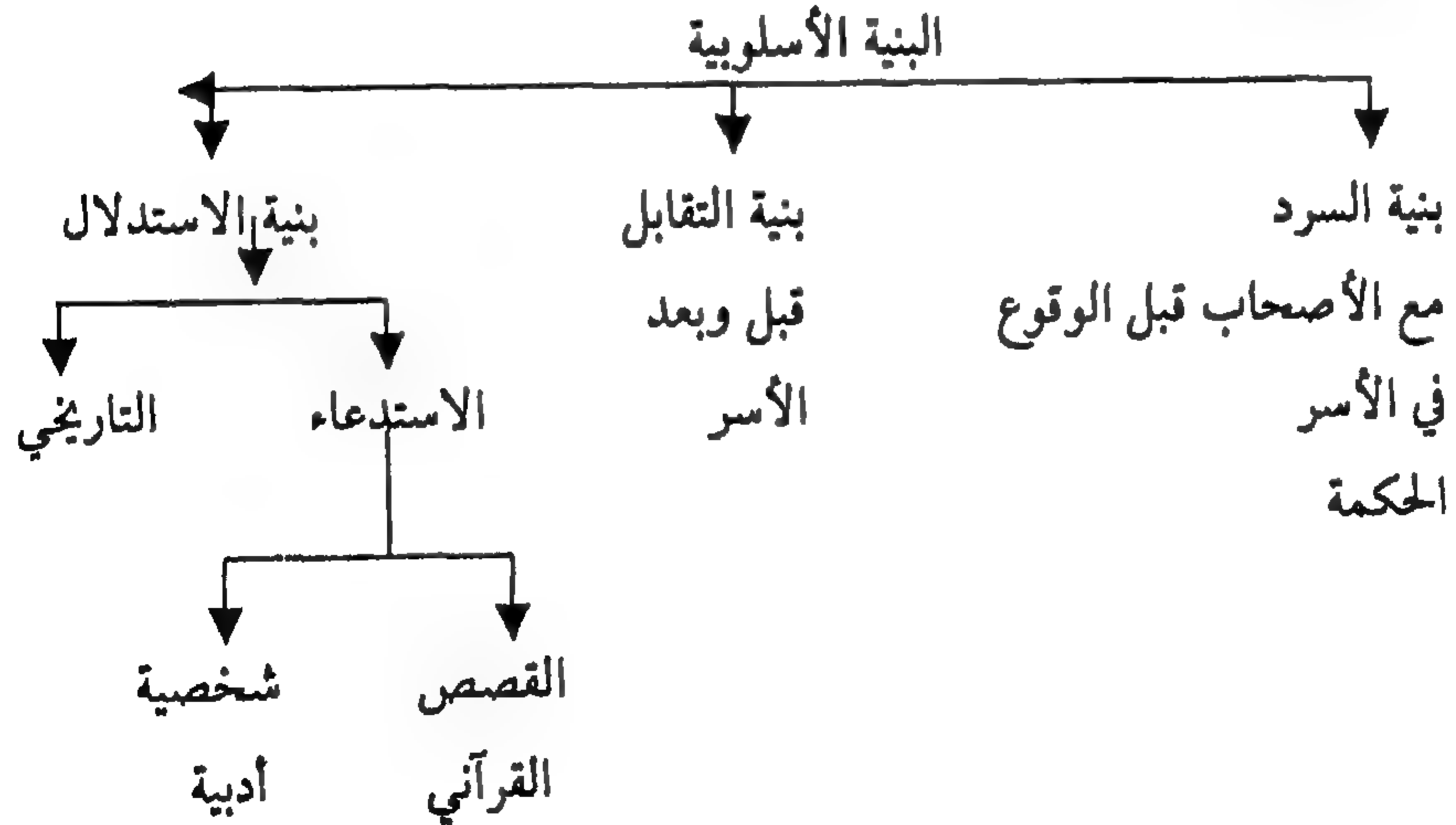
وإذا ما حاولنا إمعان النظر في الأسلوب الذي أدى به أبو فراس هذه الأفكار والمعاني فسنجد أنفسنا أمام بناء أسلوبٍ متميز غني بالعديد من العناصر ويدعو إلى إعجاب العديد من الشعراء الذين ترجموا إعجابهم هذا في صورة هذا الفن من المعارضات الشعرية.

ونستطيع أن نحدد العناصر التي اعتمدها البناء الأسلوبي أساساً له في هذه القصيدة لأبي فراس.

البنية الأسلوبية



وسنفصل ما أجهلناه في التشكيل السابق بعد عرض مثيله للأشبوني
فنرى أن الأشبوني تناصى مع هذا البناء تماماً إلى ما تميز به في بعض الجزئيات.



ولنبداً في تحليلنا للبناء الأسلوبي بأبي فراس:

أولاً: بنية السرد أو الحوار:

استهل أبو فراس مطلع قصيدته بهذا الحوار مع النفس الذي يكشف عما يعتمل بين جوانبه من صراع ما يظهره وما يطوي عليه فؤاده فيقول:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر

أم للهوى نهى عليك ولا أمر؟

بلى أنا مشتاق وعندي لوعة

لكن مثلي لا يُسَدِّع له سِرُّ

ثم يطالعنا ذلك الحوار الجميل الذي يصور مدى حبه واحتماله ومدى تدللها عليه وعدم اكتراثها الظاهري به فيقول:

تسألني: من أنت؟ وهي عليمة

وهل بفتى مثلي على خاله تُكرُّ؟

فقلت كما شاءت وشاء لها الهوى:

فتبيلك! قالت: أيهم؟ فهم كُثُرُ

فقلت لها: لو شئت لم تتعنتي

ولم تسألني عني وعنذك بي خُبْرُ

فقالت: لقد أزرى بك الدهرُ بَعْدنا

فقلت: معاذ الله بل أنت لا الدهر

وما كان للأحزان الولاك، مَسْلُكُ

إلى القلب، لكن الهوى للبلي جسر

ثم لا يفتأ أبو فراس يميل إلى هذا اللون من الأساليب فيصور هذا الجدل بين أفكاره وأفكار أصحابه في تفصيل الأسر على النجاة، فيقول:

وقال أميحابي: الفرار أو الردى؟

فقلت: هما أمران؛ أحلاهما مُرٌ

ولكنني أمضي لما لا يعينني،

وحسبك من أمرين خيرا الأسر

يقولون، لي: بعتَ السّلامة بالردى

فقلت: أما والله، ما نالني خُسْرٌ

وهل يتجافى عني الموت ساعة

إذا ما تجافى عني الأسرُ والفرُّ

وهكذا لمسنا مبلغ اهتمام أبي فراس بأسلوب الحوار الذي استعان به للتعبير عن أهم الأفكار التي تناولها في هذه القصيدة وكيف أثراها وبث فيها الروح واعتمد على عناصر التشويق والجذب والمشاركة والتفاعل مع الذات ومع الآخر في إطار حوارى هادئ بلا ضجيج، حوار دل على إيمانه بما يحس من مشاعر صادقة نحو ما يجب ويلزم بها، بما يذهب إليه من فلسفة في الحياة أو رؤية وإن كانت خاصة لا يأخذ بها الكثير من الناس في مواقف التضحيات أو المحن، وسيكون لنا وقفات أخرى عند هذا البناء حينما نتعرض إلى التحليل الوصفي التصويري.

أما بنية المقابلة، فإن الموضوع يمثل الداعي الرئيس للارتكاز على البناء التقابلي في القصيدة، وقد اعتمد عليها أبو فراس منذ المقدمة الغزلية وإلى النهاية، ففي المقدمة الغزلية كشف عن موقفه الوفي الثابت وبين موقف الحبيبة الذي اتسم بالغدر والهجر وصور ما آلت إليه نفسه وجسده من جرّاء هذا الحب بعدما كان في كامل عافيته وبهائه، هذا الحب الذي أضناه وأهزله حتى إنها لم تعرفه وهو الذي لا ينكره أحد، هو يحفظ العهد وهي تضيعه، هو يسد أذنيه عن الواشين وهي تستمع إليهم.

حفظتُ وضيعتُ المودة بيننا

وأحسن، من بعض الوفاء لك، العذر

تروغ إلى الواشين في، وإن لي

لأذنا بها، عن كل واشية، وقرُ

بدوت، وأهلي حاضرون، لأنني

أرى أن داراً، لست من أهلها قفرُ

وحاربت قومي في هوالك، وإنهم

ولإيائي، لولا حبك، الماء والخمر

فإن يك ما قال الوشاة ولم يكن

فقد يهدم الإيمان ما شيد الكفر

وفيت، وفي بعض الوفاء مذلة،

لأنسة في الحي شيمتها الغدر

إنها التقابلية في كل شيء.

يظهر الجلد وروحه تذوب حباً وظني.

وفاء وغدر، وصل وهجر، تصديق وتكذيب، محافظة وتضييع، افتداء

وتفريط.

هذا البناء التقابلي في المقدمة الغزلية يمثل إرهاباً لذلك الموقف المتباين

بينه وبين أصحابه من الأسر. إن هذا المطلع الغزلي قد يرمز به عن وفائق لأهله

وتخليهم عنه وغدرهم له وقت شدته متمثلاً هذا في موقف ابن عمه الأمير

سيف الدولة الحمداني، ونستطيع أن نؤكد الوحدة العضوية وجوداً واضحاً بين

هذا المطلع وبين الجزء الملحمي فهذا المطلع يمثل حالة أمير فارس وقع في الأسر

كبرياؤه يمنعه إظهار ضعفه إلا إذا لفه الليل بسواده فحينها يبوح بمكنونه ويذرف

دموعه دون حرج، وقد عبّر عن أسره من خلال الرمز حينما وصف موقفه من حبه وهو هنا أسر معنوي يلاقي فيه العذاب والضني، إنه تعبير عن هذا الضغط النفسي الذي يقع تحت سيطرته كأسير. إن البناء الرمزي في العمل الأدبي يعمل على وحدة الشعور وتعميق الانفعال كحالة يحياها الأديب والمتلقي على حد سواء مما يوثق ما بين أطراف العمل.

أما التقابلية فيما قبل الأسر فتظهر في هذا الحوار الذي دار بينه وبين أصحابه والذي سبق أن عرضنا.

إن قبل الصراع بين حالين متقابلين السلامة والهلاك الحرية والأسر هنا يكون الاختيار الصعف فأحلى الأمرين مرّ لكن أيهما يبقى عليه شعوره بالرضا لهذا الاختيار إنه الأسر فهو اختيار يحقق له الإبقاء على الشرف ولذا فهو يختتم القصيدة بعدة أبيات يعتز فيها بنفسه ويفخر بقومه وبأبجادهم التي لا بد أن يضحوا من أجلها ويجودوا.

أما بنية الاستدلال فهي من البنى التي ظهرت هي الأخرى كسابقاتها جليلة واضحة مؤدية دورها الهام في البناء العام للقصيدة، وقد استنفر أبو فراس كل طاقاته الإبداعية الثقافية في سبيل هذا، فجاء الاستدعاء المعرفي التاريخي غنيّاً، وتمثل هذا في استدعاء شخصية أدبية وأخرى سياسية، أما الشخصية الأدبية فهي شخصية عنتر، وقد تناصى أبو فراس معه في موقف ابنة عمه منه حينما أنكرته، يقول عنتر^(١):

هلاً سألت الخيل يا ابنة مالك

إن كنت جاهلة بما لم تعلمي

(١) ديوان عنتر: ٢٠.

يقول أبو فراس:

فلا تنكريني، يا بنة العم، إنه

ليعرف من أنكرته البدو والحضر

ولا تنكريني، إنني غير منكر

إذا زلت الأقدام، واستنزل النصر

الموقف يكاد يتشابه إلى حد كبير فكلاهما فارس يخوض الحروب

وكلاهما تعرض إلى استخفاف ابنة عمه وإنكارها له.

كما يتناصى أبو فراس مع شخصية أدبية أخرى رأى فيها أبو فراس

انسجاماً مع صيغها في التعبير عن القيادة والشجاعة، تلك هي الخنساء في

وصف أخيها صخر بالبطولة والشجاعة.

تقول الخنساء^(١):

حَمَالُ الْوَيْةِ هَبَّاطُ أَوْدِيَةِ

شَهَادِ أَنْدِيَةِ لِلْجَيْشِ جَرَّارِ

ويقول أبو فراس:

وإنني لجرار لكل كتيبة

معوذة أن لا يُخِلُّ بها النصْرُ

وإنني لئزال بكل غوفة

كثير إلى ئزالها النُّظْرُ الشُّرُّ

وهكذا استدعى أبو فراس أشهر ما يمكن أن يفيد منه فيما يتلاقى معه

من إبداعات السابقين عليه.

(١) ديوان الخنساء: ٤٩.

ولم يكتف الحمداني بتلك الشخصيات الأدبية إنما استدعى أيضاً شخصية سياسية هي الأشهر فيما أراد من المعنى الذي أراد وهو أن يدفع المرء عن نفسه الأذى بما يشينه ويعيبه من مكر وخداع، هذه هي شخصية عمرو بن العاص الذي استدعى أبو فراس قصته بالإشارة إليها بقوله:

ولا خير في دفع الردى بمذلة

كما ردها، يوماً، بسوءه عمرو

والإشارة هنا غاية في التوفيق وسيتضح لنا هذا من خلال عرضه الذي هو من الأهمية بمكان للكشف عن العلاقة بين الأمرين.

والقصة أصبحت مضرب الأمثال وهي قصة التحكيم المرتبطة بشخصية عمرو بن العاص ودهائه الذي كان سوءة في حقه لأنه ما لجأ إليها إلا ليدفع عن نفسه الموت الذي كان محققاً على يد علي في موقعة صفين بعد الفتنة الكبرى بمقتل عثمان رضي الله عنه وسنكتفي بذكر رأيين فيها الأول للدكتور محمد عبد المجيد الرفاعي: «وتوجه علي بعد الجمل للقاء خصمه الثاني وبدأ كعادته بطرق أبواب السلم فأسفر إلى معاوية ثلاثة من رجاله يدعونه إلى الطاعة فلم يجد منه إلا الإباء ولم يعد من الصدام بد، وبدأت المناوشات بين الفريقين شهر ذي الحجة سنة ٣٦هـ ثم تجددت السفارات حتى صفر سنة ٣٧، قد وقفت لغة اللسان وتحركت لغة السنان، وكانت المعركة الحاسمة، في صفين في الثامن من صفر المذكور، واستمرت رحاها ثلاثة أيام حسوماً، كان أولها أهل الشام، واستدار ميزانها لصالح على حتى ظهرت دلائل النصر في اليوم الثالث، وأخذ معاوية يستعد للفرار، فنصحه عمرو بن العاص باللجوء إلى التحكيم فرفعوا المصاحف على أسنة الرماح وتنادوا بتحكيم كتاب الله حقناً لدماء المسلمين.

كان التحكيم هو السهم الثاني الذي وُجِّهَ لعلِّي فأصاب منه مقتلاً، فأين كان خصومه من هذا المطلب عندما دعاهم إليه قبل القتال؟ ولماذا أُلجأوا إليه الآن ليجهضوا انتصاره الوشيك، ويوقعوا الفرقة في صفوف رجاله، ويكسبوا الوقت للتحرك والتدبير»^(١).

والرأي الثاني للشيخ محمد الخضري: «ولما أمسى المساء على الفريقين لم ينفصلا بل استمر القتال شديداً طول الليل ويسمون هذه الليلة الطير يشبهونها بليلة القادسية. حتى إذا أصبح عليهم صبح يوم الجمعة أخذ الأشر يزحف باليمينه ويقا تل بها ويهيج الناس بقوله وعلى يمه بالرجال لما رأى من ظفره، وبيناهم في الشدة الشديدة إذا بالمصاحف قد رفعت على رؤوس الرماح من قبل أهل الشام وقائل يقول هذا كتاب الله عز وجل بيننا وبينكم من ثغور الشام بعد أهل الشام من لثغور العراق بعد أهل العراق فلما رأى أهل العراق المصاحف مرفوعة قالوا: أجب إلى كتاب الله فقال لهم علي: يا عباد الله أمضوا على حاكم وصدقكم فإن معاوية وعمرو بن العاص وابن أبي معيط وحبيب بن مسلمة وابن أبي سرح والضحاك بن قيس ليسوا بأصحاب دين ولا قرآن أنا أعرف بهم منكم قد صحبتهم أطفالاً وصحبتهم رجالاً فكانوا شر أطفال وشر رجال ويحكم إنهم ما رفعوها ثم لا يرفعونها ولا يعلمون بما فيها وما رفعوها لكم إلا خديعة ودهاء ومكيدة. فقالوا: ما يسعنا أن ندعي إلى كتاب الله عز وجل فنأبى أن نقبله، وقال مسعر بن فذكي التميمي وأشباه له من القراء أجب إلى كتاب الله إذا دعيت إليه وإلا ندفعك برمتك إلى القوم أو نفعل كما فعلنا بابن عفان إنه علينا أن نعمل بما في كتاب الله عز وجل والله لنفعلنها أو لنفعلنها بك»^(٢).

(١) عصر الخلافة الراشدة، د. محمد عبد الحميد الرفاعي ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م، مكتبة النصر، جامعة القاهرة، ص ٢٢٥.

(٢) الدولة الأموية، الشيخ محمد الخضري، ج ٢، ص ٢٦٨، ٢٦٩، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ط. الثالثة ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م.

يختلف د. أحمد مجاهد مع د. عشري زايد في رؤيته حول وجوب الامتزاج التام بين الشخصيتين فيقول د. مجاهد: «كما أسجل اختلافي مع فكرة حتمية التكافؤ الكمي بين العنصر التراثي والعنصر الحدائي داخل بنية النص، التي يطرحها على عشري زايد من قوله: «المفروض في عملية استخدام الشخصية التراثية والتعبير بها أن يتم في إطارها الامتزاج التام والمتكافئ بين ما هو تراثي وما هو معاصر، فإذا ما طغى أحد طرفي المعادلة على الآخر اختل البناء الفني» فلكل نص قانونه البنيوي الخاص المتحكم في إنتاج دلالاته، وأنه لا توجد نسب ثابتة للخلط بين ما هو تراثي، وما هو حدائي في الأبنية النصية كافة، وإنما الأمر قابل للاختلاف من نص إلى آخر وفقاً لتغير دلالة النصوص»^(١).

يرى د. مجاهد أن «التوظيف الفني للشخصية التراثية يسمح بتحويلها إلى شفرة حرة متفاعلة مع بنية النص»^(٢).

«عندما يوظف الشاعر إحدى الشخصيات التراثية داخل بنية قصيدته الحديثة محاولاً التوفيق بينها وبين واقعه المعاصر الذي يريد التعبير عنه، فإنه في حقيقة الأمر يحاول التوفيق بين نوعين مختلفين من الخطاب، الخطاب التاريخي والخطاب الشعري»^(٣).

وإذا كان أبو فراس أجاد توظيف ثقافته الأدبية والسياسية في التناص مع تلك الشخصيات وما يمكن أن يستفاد من أحداث سياسية أو أساليب شعرية في سبيل خدمة البنية الاستدلالية التي تهدف إلى تأكيد ما يذهب إليه، فإنه أيضاً

(١) أشكال التناص الشعري: ٣٥٥، ٥٦.

(٢) نفسه: ٤٨٧.

(٣) نفسه: ٣٥٩.

سلك في سبيل ذلك مسلك الحكمة التي لها أكبر الأثر في الإثبات عن طريق التجارب والفكر الذي هو نتاج ثقافة الآخرين أو ثقافته الخاصة.

وقد توالى الحكم في موضع الحديث عن تفضيل الأسر على الفرار، هذا مجال تفاوت في الآراء ولذا فقد استاق الحكم في محاولة للإقناع والاستدلال بالحجة، فجاءت هذا الحكم ضرورة وظفت في مكانها المناسب.

ومما هو ملحوظ أن حكم أبي فراس أتت بعد جمل خبرية لتؤكد لها في صورة كنائية تحملها فجاءت أدعى إلى الاقتناع والتصديق وأروع في أداء المعنى، ولننظر الآن في بعضها:

- ولكن إذا حُمَّ القضاء على امرئ

فليس له برّ يقبه، ولا بحر

- هو الموت، فاختر ما علا لك ذكره،

فلم يميت الإنسان ما حيي الذكر

- ولا خير في دفع الرّذى بمثلِهِ

كما رُدّها، يوماً بسوءته عمرو

- سيذكرني قومي إذا جدّ جدّهم

وفي الليلة الظلماء يفترق البدر

- وإن مُتْ فالإنسان لأبَدَ ميت

وإن طالت الأيام، وانفسح العمر

- تهون علينا في المعالي نفوسنا

ومن خطب الحسّاء لم يُغلها المهر

وبعد هذا العرض للبنية الأسلوبية في القصيدة المعارضة، لنا أن ندقق النظر في مثيلتها في القصيدة المعارضة، لنقف عند مواطن التناص بينهما البنية

الأسلوبية في قصيدة أبي بكر الأشبوني، وبحسب التقسيم الذي سبق وضع
خطوطه الرئيسية فعلينا أن نبدأ ببنية السرد أو الحوار.
وتتركز هذه البنية في قصيدة الأشبوني في ذلك الحوار الدائر بينه وبين
أصحابه:

فقلت لهم: خيل النصارى فشمرُوا

إليها وكرُوا ها هنا يحسن الكرُّ

وكانت حُمَيًّا النوم قد صرعتهم

ففلُوا وولُوا مدبرين وما قرُوا

وإن كان رد الأصحاب ليس قولاً إنما فعلاً فقد ردوا عليه بفرارهم
وتخليهم عنه وتركه وحيداً.

كذا نجد الحوار بينه وبين أعدائه:

فقالوا اعطنا ألفاً فقلت مضاعفاً

وكما نرى فإن مساحة الحوار جاءت ضيقة محدودة ولم تظهر كما هي
عليه في قصيدة أبي فراس إنما البنية السردية هي التي تنتظم القصيدة من بدايتها
إلى ما يقرب من النهاية، فالقصيدة حكى وقصي لما حدث له.

أما بنية التقابل فإن القصيدة تركز عليها وتتناصى بذلك مع نفس البناء
في القصيدة المعارضة؛ فقد صور الأشبوني موقفه المتضاد مع موقف أصحابه ثم
حاله حينما وقع في الأسر وحال أعدائه كما تعرض لإظهار شعور الأسير وما
يتضاد معه.

فقبل ظهور الأعداء له كان يقظاً طيلة ليله في حين غالب أصحابه النوم:

سريت وأصحابي يميلهم الكرى

فهم منه في سكر وما بهم سكر

كما كان قبل ظهورهم وسط أصحابه ثم ترك وحيداً فرداً بعد ذلك، وهذا يعطينا فرصة الإحساس بمشاعره في تلك الأثناء فيبين الأصحاب أنس واطمئنان وبدونهم تكون الوحشة والخوف، إن موقفهم من القتال كان مفاجئاً له لكنه مع ذلك ثبت على إيمانه بضرورة القتال حتى ولو كان وحده لا نصير ولا مؤازر :

(فقلت لهم كروا ها هنا يَحْسُنُ الْكُرُّ)

(فقلُّوا وولُّوا مدبرين وما قرُّوا)

(وأفردت سهماً واحداً)

ثم تتقابل وتتضاد مشاعره ومشاعر أعدائه الذين ساقوه إلى الأسر.

(يصاحبني ذلك ويصحبهم فخر) ونعني دنيا الشاعر.

كذلك يقابل بين الدنيا في وجود ممدوحه في غيابه عنها

بعدل على تعمر الأرض كلها وتوسع الدنيا ولو أنها قبر

ومن البنى الأسلوبية التي تناصى فيها الأشبوني مع أبي فراس

الاستدلال، وقد تفرع إلى عنصرين استدعاء تاريخي وحكمة، أما الاستدعاء

التاريخي فيتمثل في استدعائه لشخصية أدبية هي زهير بن أبي سلمى في قوله^(١):

تداركتما عبساً وذبيان بعدما تفانوا ودقوا بينهم عطر منسم

وقد استدعى القصة التي دارت بين عبسى وذبيان وانتشار الحرب

كانتشار هذا العطر المشثوم عبر الأشبوني بقوله:

أضرج أثوابي دماً وثيابهم

كان الذي بيني وبينهم عطر

كذلك تآثر الأشبوني في قوله:

(١) الديوان: ١٥.

(وإن وراء البحر أروع ماجداً) بقول عنتره^(١):

من كل أروع ماجد ذي صولة فرس إذا لحقت خصى يكلاها

أما ما امتاز به وبشكل يكاد يكون سن للشعر الأندلسي عامة وليس كخاصية انفرد بها الأشبوني، ذاك هو التناص القرآني باستدعاء الآيات القرآنية وما تحمله من قصص، وللنظر إليه مصوراً ما فعله النوم بأصحابه :

سريت وأصحابي يميلهم الكرى

فهم منه في سُكْرِ وما بهم سُكْرُ

فقد تناصى مع قوله عز وجل في تصوير أثر أهوال يوم القيامة على الناس فكانهم يترنحون من السكر وماهم بمسكرين:

﴿يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمَلٍ

حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَرَىٰ وَمَا هُمْ بِسُكَرَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ﴾

سورة الحج الآية ٢

كذلك تناصى الأشبوني في قوله:

(وأفردت سهماً واحداً) حينما تركه أصحابه وفرُّوا تناصى مع قول الله

تعالى في قصة زكريا عليه السلام: ﴿رَبِّ لَا تَذَرْنِي فَرْدًا وَأَنْتَ خَيْرُ الْوَارِثِينَ﴾

سورة الأنبياء: الآية (٨٩)

كذلك في قوله:

فضاقت على الأرض حتى كأنها

بما رَحُبَتْ ما كان في طولها فتر

(١) الديوان: ٧٠.

تناصي مع قوله تعالى:

﴿وَضَاقَتْ عَلَيْكُمُ الْأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ﴾

سورة التوبة: الآية (٢٥)

أما الحكمة في عارضة الأشبوني فلم تحظ باهتمام مثل ما حظيت به عند الحمداني، صحيح أنه وظفها لنفس الغرض وهو الاستدلال على صحة الفكرة والتأكيد عليها والإقناع بها، لكنها جاءت محدودة وفي موضع واحد: وكنت عهدت الحرب مكرراً وخدعة

ولكن مع المقدور ما لا مرئ مكر

لقد أراد أن يثبت صحة موقفه من اختيار الثبات والقتال على النجاة فاراً هارباً وأن كل ما يحدث للمرء بعد ذلك فهو قدر المهم أن يأخذ بأسباب النصر أما النتائج فليست من صنع يديه.

البنية التركيبية:

امتاز أبو فراس في تكوين البناء التركيبي للجملة الشعرية بالبساطة والانسائية والمهارة في اختيار التراكيب النحوية وصوغها ورصفها على هذه الشاكلة الرائعة التي نرى أن الأشبوني تصر عنها وإن تناصي معه في بعض ألوانها، فإذا كان أبو فراس يستعمل الألفاظ في تكوينات خبرية مناسبة للقص والسرد فقد احتذى الأشبوني حذوه.

كما تناصي الأشبوني مع أبي فراس في اختيار بنية الفعل الماضي لتكون هي المناسبة لأسلوب الحكيم أو السرد، وأفضل هنا ألا آتي بالأبيات إثارة للإيجاز فهذا النمط يلتزم القصيدة كلها.

ومن البنى التي نستطيع أن نقول بالتناصية فيها، بنية الحال فقد وجدناها عند الأشبوني كما هي موجودة عند أبي فراس وأرى أن الداعي إلى هذا النوع من الأبنية جاء ليؤدي دوراً هاماً بل نستطيع القول إن الموضوع يفرض استعمال هذه الصياغة التركيبية لبنية الحال التي تصور حال الشاعر قبل المعركة وأثناءها ثم تصور دفوعه في الأسر وما بعد الأسر.

إن بنية الحال أفصحت عن الموقف وعن الشاعر بصورة جيدة، فهذا أبو فراس وبعد تجاوز المقطع الغزلي الرائع يقول في وصف الأسر:

أسرت وما صحيح بعزل لدى الوغى

ولا فرس مهر ولا ربه غمر

إن بنية الحال هنا دفعت توهماً قد يقع فيه المتلقى بأن أصحابه لم يكونوا مستعدين للقتال، ولكن الأمر الذي أراد أن يؤكد هو أن القدر نافذ مع جميع محاولات دفعه وردّه، نضيف هنا أن استعمال فعل الأسر جاء مبنياً للمجهول (أسرت) مما له دلالة في نفس أبي فراس توحى باحتقاره لأعدائه وأنه لا يجب تعريفهم فهم أقل من ذلك.

أما الأسنوى فقد بني الفعل للمجهول حينما ذكر تخلص أصحابه عنه (وأفردت سهماً واحداً) ليكشف عن غضبه من أصحابه، لذلك جاءت الحال في قول أبي فراس:

وهل يتجافى عني الموت ساعة

إذا ما تجافى عني الأسر والضر

وقوله:

سيدكرني قومي إذا جدّ جدّهم

وفي الليلة الظلماء يفترق البدر

وقوله:

وحي رددت الخيل حتى ملكته

هزيماً وردتني البراقع والخمر

وقوله:

وهبت لها ما حازه الجيش كله

ورحت ولم يكشف لأبياتها ميثر

وبهذا التنوع للحال ما بين الحال المفردة والحال الجملة استطاع أن يصور الحمداني اعتقاده بالقضاء والقدر، كما صور أهميته في قومه وبطولته وأخلاقه الحربية.

ولما كان الموضوع واحد بين الشاعرين، فإننا نلاحظ مدى ميل الأشبوني إلى الاستعانة ببنية الحال والأمثلة كثيرة يصور فيها أو يكشف من خلالها عما أراد أن يكشف عنه من أحواله في مواقف عدة ومنها قوله:

- سریت وأصحابي يميلهم الكرى
- فهم منه فى سكر وما بهم سكر
- وكانت حميا النوم قد صرعتهم
- ففلّوا وولّوا مدبرين وما قرّوا
- وأفردت سهماً واحداً في كنانة
- من الحرب لا يخشى على مثله كسر
- وأحرق بي والموت يكشر نابه
- ومنظره جهم وناظره شذر
- فأعطيتها وهي الدنية صاغراً
- وقد كان لي في الموت لو بدّني عذر

- فطاروا وصاروا بي إلى مستقرهم

يصاحبني ذلك ويصحبهم فخر

- فناديت في حَوْل من الدهر كامل

ألا رجل حر ألا رجل حر

رأينا كيف صورت بنية الحال وأسهمت إسهاماً عظيماً في الكشف عن أسباب وقوع الأشبوني في الأسر فهو لم يقع لتخيله عن سلاحه أو لضعف منه، إنما نتيجة نوم أصحابه فلم يكونوا على استعداد للقتال وحينما أفاقوا على هذه الحقيقة تركوه وحده وهربوا وظل هو يقاتل ويطاعن ويضارب.

فطاعتهم حتى تحطمت القنا

وضاربتهم حتى تكسرت البثر

إن بنية الحال هنا صورت مدى ثباته واستبساله في القتال وأنه ظل يطاعن ويضارب إلى أن عدم أدواته القتالية.

وإذا كانت تراكيب أبي فراس امتازت بظهور عدة أبنية أدت دورها في ظهور القصيدة على هذا النحو المتكامل نحو الجملة الشرطية والاعتراضية أو بنية التقديم والتأخير أو بنية النفس، كل ذلك لم نجد له شأن يذكر في ساعات التناص الخاصة بتركيب البنية الشعرية عند الأشبوني.

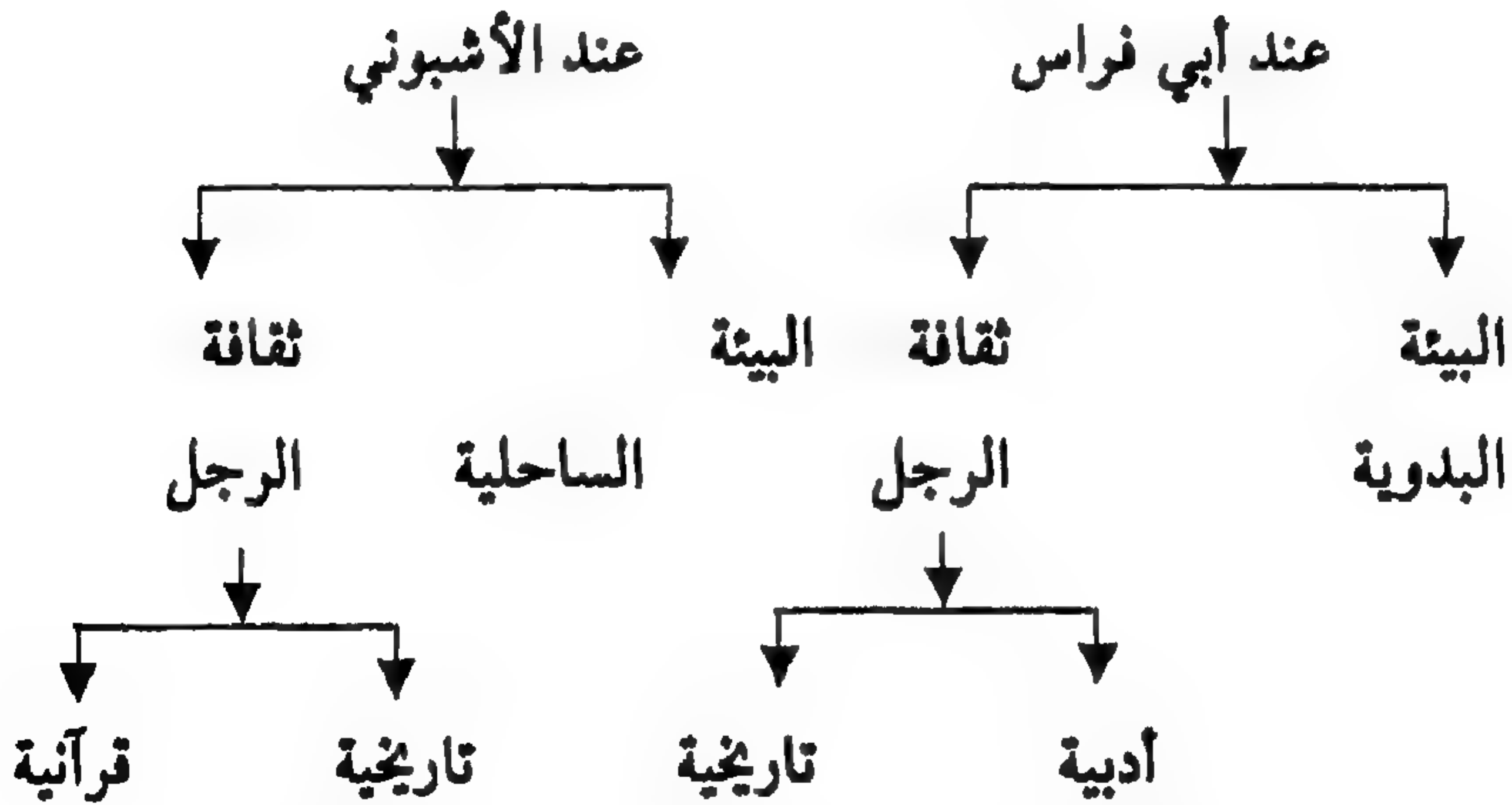
البناء التصويري

أما البنية التصويرية في عارضة الأشبوني فهي ما نصل به إلى ختام تحليلنا لهذه العارضة، وسنتناول النظر في هذا المستوى من الأبنية في ثلاثة محاور. المحور الأول: مصادر التصوير، والثاني: أنواع التصوير، أما المحور الثالث فعن سمات هذا التصوير وسيكون النظر في هذه المحاور من خلال عقد موازنات بين القصيدتين في كل محور من المحاور الثلاث.

أولاً: مصادر التصوير:

لقد تعددت مصادر التصوير في قصيدة الأشبوني مثلما تعددت عند أبي فراس، فكل قصيدة استمدت صورها من أكثر من مصدر كما سيتضح:

مصادر التصوير



وبواسطة التخطيط السابق ستضح الخطا في كل من القصيدتين.

عند أبي فراس:

اعتمد أبو فراس مما اعتمد عليه من مصادر صوره على البيئة البدوية
التي صدر عنها فألهمته خيالاته وكانت تعبيراً صادقاً عن واقعه البيئي، فنراه
يستعين في غزله وفخره بها في تصويره لحركة محبوبته في صور مهر مرح نشيط.
وقورٌ وريعان الصبا يستفزها

فتأرن أحياناً كما يأرن المهر

ومرة يصور نفسه في نداءاته الوجلة لمحبوبته وكأنه ينادي ظبية أحاط بها
الخوف على طلاها الصغير من فوق تلعة مشرفة على وادٍ واسع سحيق
فمشاعره تجاه محبوبته ورحاءاته وخوفه لن تسمعها محبوبته كهذه الظبية التي لا
يتوقع أن تسمع أي صوت يناديها وهي في هذه الحالة من الذعر باحثة عن
طلاها في هذا المحيط الشاسع.

كأنني أنادي دون ميثاء ظبية

على شرف ظمياء جللها الدُعرُ

تجفل حيناً، ثم ترنو كأنها

تنادي طلاً بالواد أعجزه الحُفرُ

كذلك تظهر البيئة البدوية من خلال تلك الصيغ التي تناص فيها مع
الخنساء في وصف أخيها صخر فهي صور تجسد البيئة البدوية.

(وإني لجرار لكل كتيبة)

(وإني لنزال بكل مخوفة)

عند الأشبوني:

صدر الأشبوني مما صدر عنه في استقاء مصادر صورهِ عن البيئة
الساحلية التي ظهرت في أكثر من صورة عنده، ومنها:
فجاءوا بأنواع الكبول ونظّموا سلاسل في جيدي كما يُنظم الدُرُّ
وقوله:

وإن وراء البحر أروع ماجداً بغيرته الغراء يُستنزل القطر
فالصورتان هم نتاج بيئة الشاعر، فحين أراد أن يصور كيف أن أعداءه
نظّموا السلاسل والقيود في عنقه كما ينتظم الدُرُّ في عقد يحاط به العنق،
والصورة معتمدة على البيئة وما يستخرج منه ولكن العقود والآلي تكون
للحلية والزينة وأرى أن الوصف هنا غير مناسب لما هو عليه من حالة قد
توحي بالازدراء والريثاء في أسره، أما الصورة الثانية فقد أجاد التصوير فيها
لمشاعر إنسان ينتظر الإغاثة وكيف أنها كانت بعيدة المنال لبعد المسافة بين المغاث
والمغيث فهناك بحر واسع يفصل ما بينهما ولكن ومع هذه النداءات التي أطلقها
وهذا الجهد المضني الذي بذله المغيث فإن الغاية تحققت.

كذلك تكرر الاعتماد على (البحر) في قوله:

حنيني إليه موثقاً ومسرحاً

كما حنّ للبرّ الذي يغرق البحرُ

أما مصادر الصورة الأخرى من ثقافة دينية قرآنية أو أدبية أو تاريخية فقد
تعرضنا لها من قبل عند كلا الشاعرين.

ثانياً: أنواع التصوير:

مالت الصور في القصيدتين إلى البساطة والسطحية، فهي ليست من نوع الصور الذهنية التي تحتاج إلى أعمال العقل والغوص وراء المعنى، إنما هي صور قريبة المنال سهلة المأخذ، ولناخذ أمثلة على سبيل النموذج لا الاستقصاء، والصورتان الأولتان لأبي فراس إحداهما من مقطع الغزل والأخرى من الفخر بنفسه:

إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى

وأذلت دمعاً من خلائقه الكبر

وهي صورة استعارية تدل على أنه يطلق العنان لمشاعره المكبوتة إذا ما لفه الليل ففيه لن يراه أو يلومه أحد.
كذلك قوله:

فاظماً حتى ترتوي البيض والقنا

وأسغب حتى يشبع الذئب والنسر

والصورة أيضاً هنا استعارية كناية تدل على تمكنه من أعدائه بحيث أن أدوات قتاله تشرب من دمائهم وأن الحيوانات ستطعم من لحومهم وهو في سبيل تحقيق هذه الغايات يظل ظامئاً جائعاً حتى يهيئ لهم ما يرجونه من مصاحبتهم له في القتال.

وكما هي الصورة عند أبي فراس بسيطة معبرة فإنها كذلك عند الأشبوني في قوله:

وليلٍ كهـمّ العاشقين قميص

ركبتُ دياجيـه ومركبها وُغـرُ

فالصورة تصور ثقل الليل عليه كثقل هموم العشاق وكيف أن هذا الليل يلفه ويكسوه كما القميص ثم جعل هذا القميص من الهم ثم جعل سواد الليل ركوباً صعباً مما كشف عن ما تحمل نفسه من إحساس بصعوبة وثقل الهموم فهو وإن كان بين أصحابه إلا أنهم نيام عنه غافلون.

وهذه الصورة بالرغم من أنها صورة مركبة توليدية إلا أنها لم تخرج عن النوع اليسير البسيط الذي نجد عليه جميع صور القصيدة.

من الملاحظ أن الليل احتل بدايات القصيدتين المعارضة والمعارضة مما له دلالة قوية على أن إحساس كل شاعر كان واحداً فكلاهما مهموم مكلم وحيد ولذا كان اختيار الليل ليكون هو المناسب لبسط هذه الهموم والبوح بها. أما الصورة الثانية فقد اخترتها على سبيل ضرب المثل وتأكيداً لما سبق من أن الصورة في القصيدتين لم تخرج عن البساطة والوضوح إلى التعقيد والإيغال.

وفيها يصور الأشبوني نفسه وقد أحاط به الأعداء الذين هم الموت الذي جعله في صورة وحش ضار كشف عن أنيابه فيبدو جهنم المنظر بنظراته الغاضبة المبغضة:

وأخْدِقَ بي والموت يكشر نابه

ومنظره جهنم وناظره شـزـر

ونستطيع وبكل اطمئنان أن نقول إن قصيدة الأشبوني بأكملها تقع تحت صورة واحدة كلية فالقصيدة من مستهلها إلى خاتمتها صورة كلية متحدة الأجزاء تأخذنا من حدث إلى آخر في انسيابية جميلة واتصال وثيق.

أما أبو فراس فقد تجزأت صوره حسب الغرض وإن انتظمتها وحدة إحساس واحد مما جعل صور القصيدة كلها تحكي وتعبر عن إياء لا تناقض بينها.

ثالثاً: عناصر الصورة:

تعدُّ العناصر التي تكونت منها الصورة الفنية في قصيدة الأشبوني والتي تناس فيها مع نفس العناصر المكونة للصورة عند أبي فراس. تُعدُّ من العناصر التي تضيف على الصورة بل القصيدة بأسرها ثراءً وغنى لما جمعت من عناصر الحركة والصوت واللون، ولا نستطيع أن نجعل كل عنصر هو نوع نضيفه لأنواع الصورة التي سبق إليها الحديث كأن تقول إن هناك الصورة اللونية أو الحركية أو الصوتية، وإنما نستطيع أن نجعلها جميعاً كعناصر مكونة للصورة فالحديث عنها هنا أليق وأدق.

وهذه العناصر مجتمعة كان لها أثرها البالغ في خيال المتلقي؛ إذ خلقت جواً صادقاً من المعاشة والتفاعل وكأن الصورة بهذه العناصر تنقلنا إلى قلب الأحداث فنحياها حركة وصوتاً ولوناً .. انظر إلى تلك الصورة لأبي فراس واصفاً عزة نفسه وفخره بها ثم معاتباً أهله إذ تخلوا عنه:

يمنون أن خلّوا ثيابي؛ وإنما

على ثياب، من دمائم حُمُرُ

وقائم سيفٍ فيهم اندُقَ نصلُهُ،

وأعقاب رُمحٍ فيهم حُطَمَ الصّدُرُ

مسيدُ كرني قومي إذا جدَّ جدُّهم

وفي الليلة الظلماء يُفتقد البدرُ

فإن عشت فالطعن الذي يعرفونه

وتلك القنا والبيض والضمر الشقر

ونعود مع أبي فراس لصورة فريدة في حيويتها وحضورها:

كأنني أنادي دون ميثاء ظبية

على شرف ظمياء جللها الدغر

تجفل حيناً، ثم ترنو كأنها

تنادي طلاً بالوادي أعجزه الحضر

أما الأشبوني فلنا أن نتمثل من صورهِ بالقصيدة كلها، ولكن لنختم هذه الصورة المعبرة عن القتال وما تعج به من العناصر المتعددة:

فطاعتهم حتى تحطمت القنا وضاربهم حتى تكسرت البثر

أضرج أثوابي دماً وثيابهم كأن الذي بيني وبينهم عطر

ويأخذنا الحديث عن عناصر الصورة إلى تفسير العلاقة بين الصورة والعاطفة.

ويروي د. العشماوي أن وحدة العمل الفني نابعة من سيطرة عاطفة واحدة على جميع صور هذا الفن فهناك ارتباط شديد بين العاطفة والصورة «إن ارتباط العاطفة بالصورة داخل العمل الفني هو ارتباط حسي ناشئ عن معاناة الفنان لموقف نفسي معين، فليست الصورة في العمل الفني مقصودة لذاتها، وليست العاطفة مجرد انفجار صاخب للهوى، كما أنها ليست هذا الجانب العملي من الفكر الذي يحب ويكره ويرغب في الشيء أو ينفر منه، وإنما العاطفة في العمل الفني هي تجسيد للحظة شعورية معينة يسيطر عليها الفنان ويخضعها للصورة كما يخضع الصورة لها بحيث يصبح الشعور هو الشعور المصور والصورة هي الصورة المحسوس بها»^(١).

(١) قضايا النقد الأدبي: ١٠٤.

ويجد العشماوي بهذا التفسير للوحدة الفنية والعلاقة بين العاطفة والصورة ما يستطيع به توضيح ما جاء به كولردج في تعريفه للخيال «بهذا يمكننا أن ندرك لماذا جعل كولردج في تعريفه للخيال الصورة مرادفة للإحساس، ولماذا جعل هيمنة صورة واحدة أو إحساس واحد على القصيدة، أو على أي عمل فني هو المحقق للوحدة. ولماذا كانت الصورة أو الإحساس دون سائر أجزاء العمل الفني هي التي تنتسب إليها الوحدة، وأن ما نسميه بالوحدة العضوية أو الفنية ليس إلا وحدة الشعور أو الإحساس الذي ينتشر في سائر أجزاء العمل الفني فيلون صورها وموسيقاها بلون واحد نابع من موقف نفس يعانيه الشاعر لحظة انطلاقه بالعمل الفني، ومن هنا يلتقي الفن بالشعور، وتلتقي الوحدة الفنية بالوحدة الشعورية فكلاهما واحد»^(١).

ونستطيع الاطمئنان إلى القول بأن القصيدتين سرت في صورها عاطفة واحدة وإحساس واحد كما أن هذه الصور عبرت عن هذه العاطفة وذلك الإحساس المهيمن من اعتزاز بالنفس وما هي عليه من أخلاقيات ومعتقدات وأسى وحزن من موقف الآخرين الذي ولد شعوراً بالوحدة والهوان، فاستطاع كل من الشاعرين أن يحقق الوحدة الفنية من خلال تحقيق وحدة الشعور التي انتظمت صور كل قصيدة.

وجدير بنا قبل الانتهاء من النظر الفني في هذه العارضة أن نسجل ملاحظة أخرى تحسب لصالح شاعرنا الأشبوني وتعدُّ استكمالاً لحديث العاطفة وعلاقتها بنوع الصورة من حيث الدقة والتفصيل أو الكلية الشاملة.

(١) نفسه: نفس الصفحة.

إن مشاعر أي إنسان أثناء الحدث تختلف بدرجة ما عن مشاعره إذا ما خرج عن هذا الحدث، بمعنى أنها تكون في الأولى موزعة مضطربة لاهثة فإذا ما أراد الوصف جاء آخذاً من كل أمر بطرف ومال إلى الكلية، أما إذا ما خرج من زمن الحدث مالت نفسه إلى الشعور بالاستقرار والاطمئنان فبدأ يصف بشكل يميل إلى استقصاء الحالة فلا يدع جزئية من جزئيات الحدث إلا وقد تعرض لها وهذا ما تؤكدُه العاطفة ونوع الصورة في كل من القصيدتين، وإذا ما علمنا أن أبا فراس نظم قصيدته وهو ما زال في أسره، وأن الأشبوني نظم عارضته بعد فك إيساره وتمتعه بالحرية، فإننا نستطيع تفسير العلاقة بين الحالة النفسية والعاطفة المسيطرة وبين نوع الصورة.

إن مشاعر أبي فراس جاءت أكثر شجناً وأسى جاءت موزعة يفطرها الحزن فهو ما زال في أسره يعاني من الكثير فإذا ما عدنا لقراءة صورة الأسر عنده نجدها وقد طاف فيها بعدة أشياء ولم يكمل الصورة بكل ما كان متوقِعاً من تفصيلات. أما الأشبوني فقد تحفّق من هذا الشعور الحاد بالأسى، وهذا يفسر اهتمامه بتفاصيل الصورة وتتبع جزئياتها وهذا أمر لا يتأتى إلا لمن استقرت نفسه وهدأت وبدأ يستعيد الصورة فتأتيه دقيقة مفصلة.

الأصم المرواني يعارض أبا تمام^(١)

ما للعدا جنة أوقى من الهرب
لو بذلوا قدماً زلت بقادمه
وإين يذهب من في رأس شاهقة
قد لاذ بذر الدجى منكم بهالته
حدث عن الروم في أقطار أندلس
من كل من يترك الهيجاء في حلك
مقلب بين مشنأة وهاجرة
يرمي بهم ظهر طرف بطن سايحة
وتعبر الماء منهم نار عادية
وطود طارق قد حل الإمام به
لو يعرف الطود ما غشاه من كرم
ولو تيقن بأسا حل ذروته
منه يعاود هذا الفتح ثانية
ويلبس الذين غضاً ثوب عزته
تدبير من قارع الأيام واختلطت
إن آب من غزوة أفنت أعاديه
سما إلى الشرف الأقصى بهميته
وحين جلى تدلى فوق أندلس
ملك إذا ما دعت الحرب من بعد
ما بين مخضرة الأقطار نازحة

كيف المفر وخيل الله في الطلب
لأصبح الكل طياراً من الرعب
إذا رمته سماء الله بالشهب
واكتن ليث الشرى في غيله الأشيب
والبحر قد ملاً العبرين بالعرب
جمر إذا اخضرت العبراء بالعشب
تقلب السيف بين الماء والذهب
فالبر في شغل والبحر في صخب
يصلى بها عابد الأوثان والصلب
كالطور كان لموسى أيمن الرتب
لم ييسط الغور فيه الكف للسحب
لعاد كالعين من خوف ومن رهب
اضعاف ما حدثوا في سالف الحقب
كان أيام بدر عنه لم تغيبا
أراؤه في الوغى بالسمر والقضب
كان الإياب لأخرى أعظم النسب
دين مريح وعزم دائم الشعب
وجارح الطير لا ينفك عن كشب
طار السفين أمام الجحفل اللجب
واخضر في غمار الريح مضطرب

(١) المن بالإمامة: ١٠٢.

والجيشُ تختطفُ الأرواحَ رَاحَتُهُ
 كسائبَ صفها وآلالُ أروِيَّةُ
 دامتُ جبالَ ديار القيروان فلمْ
 حتَّى أناخَ بأُمِّ الشوكِ مرضعة
 حسناء يفتَرُ للخطابِ مِسْمَها
 منيعة من دُرى سُور تكتفُها
 تغلُغلت في خِناقِ الجوّ صاعدةُ
 حينَ غادرها طولُ الحِصار لها
 ألقت إليك بأيدي الدلّ طائعةُ
 سار العلوج وفي أغناقهم منن
 صدّوا الأكفُ لِلْمَسِ النُجم من فرح
 خفتُ صِقليةً جهلاً فوقَرها
 وشيئتُ ملكها للحرب مُختفلاً
 وإلما بعثت من جيّشها نفلاً
 صدرت بالعربِ العرباءِ وانقلبتُ
 فكان سيفُك نقاداً لهُ بصراً
 وردّ رأسَ زيادٍ ماله جَسَدُ
 ألقتُه عن ظهرها جرداءَ جامعة
 جلّى إيابك عنّا كل مظلّمة
 إن الجزيرة من طول انتظاركم
 صافحَ بتلك اليدِ البيضاء قبّتها
 وامنّحَ جزيل العطايا حانِياً أبداً
 يا وافتداً علقت من يمينِ مقدمه

من سابقِ زيادٍ أو عائمِ دُرب
 بيضُ فاشبهتِ الأسطارَ في الكُتب
 يثنُ الأعنةَ إلّا وهي كالكتب
 أولادها حلباً جماً على حلب
 عن جَوهر السيف لا عن مِسَمِ شنب
 وزاخِر مُربدُ الأمواج من غضب
 حتّى حسبنا مدارَ النُجم في صَبَب
 كأنها مركب أشفى على العُطب
 ومكنتك من المِسلوبِ والسلب
 من عَفو مقتدرٍ للغزو منتدب
 وشمروا لوثوبَ البحر من طُرب
 خرّق الحُسام وطيشٌ في القنا السلب
 لما دعتُ أختها بالويل والحرب
 ألقي نفائسه في كفّ منتهب
 عن الحُسامِ رياحُ شرٍّ منقلب
 نفى الزُيُوف وأبقى خالصَ الذهب
 من مَارينِ بالدمِ الموارِ مختضب
 لو أنّها مسحت من خدّه الثُرب
 وألس الدّين من إيجاشٍ مُعْثَرِب
 لها بكلّ طريقٍ لحظٌ مرتقب
 فإنها أصبحت مسودة الطُنب
 على الحُماة حنو المِشفِق الحَدِيب
 أيدي الأمانى بحبلٍ غير منقضب

وَدَانِسِيًّا لَعْلَاهُ مِنْكِيبٌ عَمَمٌ
جِسْمُ الْمَوَاهِبِ لِلزُّوَارِ مِبْتَسِمٌ
مَا بَيْنَ رَاخَتِهِ الطُّوَلَى وَخَاطِرِهِ
كَأَنَّمَا بِشَرِّهِ وَالْجُودُ مُتَّصِلٌ
خَلِيفَةُ اللَّهِ بِأَدَى الْعِلْمِ مِبْتَسِمٌ
قَدْ أَسْرَبَتْ مِنْهُ أَثْوَابُ الصَّبَا أَرْجَاءُ
أَلْقَتْ عِصْيُ الثُّوَى أَشْيَاخُ قَرْطَبَةِ
أَتَيْتُكَ تُشْكِرُ مَا أَوْلَيْتَ مِنْ نِعَمٍ
تَزْدَادُ نُورًا إِذَا اسْوَدَّ الزَّمَانُ بِهَا
وَالصَّبْرُ فِي كُلِّ خُطْبٍ طَعْمُهُ صَبْرٌ
جَرَتْ مَعَارِفُكُمْ فِي النَّاسِ كُلِّهِمْ
وَدُمْتُمْ تَأْخِذُ الْأَيَّامُ زِينَتَهَا

يُزَاحِمُ السُّجُومَ فِي الْأَفَاقِ وَالْحُجُبِ
يَسْتَغْرِبُ النَّاسُ وَقْتًا فِيهِ لَمْ يَهَبِ
يَفِيضُ بِحَرِّ النُّدَى بِالْعِلْمِ وَالْأَدَبِ
بَرْقٌ تَأَلَّقَ فَوْقَ الرَّاكِبِ السَّرْبِ
عَنْ جَوْهَرٍ مِنْ بَدِيعِ النُّظْمِ مُتَّخِبِ
لَوْلَاهُ عَرَفْتُ نَسِيمَ الرُّوضِ لَمْ يَطْبِ
فِي مَنْبَتِ الْعِزِّ وَالْحَاجَاتِ وَالطَّلَبِ
وَأَنَّمَا أَرْجُ السُّنُورَ لِلسُّحُبِ
كَأَنَّمَا سُرُجٌ فِي حَالِكِ الثُّوبِ
لَكِنْ عَوَاقِبُهُ أَخْلَى مِنَ الضُّرْبِ
جَرَى الصِّقَالِ عَلَى الْهِنْدِيَّةِ الْقَضْبِ
مِنْكُمْ وَتَرْقُلُ فِي أَبْرَادِهَا الْقَشْبِ

قصيدة أبي تمام^(١)

السيفُ أصدقُ أنباءٍ مِنَ الكُثْبِ
بيضُ الصَّفائحِ لا سَوْدُ الصُّحائفِ في
والعلمُ في شُهْبِ الأَرْماحِ لَمِعةُ
أَيِّنَ الرُّوَايَةِ أَمْ أَيِّنَ النُّجُومِ وَمَا
تُخْرِصُنَا وَاحِدِيئاً مُلَفَّقَةً
عَجَائِباً زَعَمُوا الأَيَّامَ مُجْفَلَةً
وَحَوَّفُوا النَّاسَ مِنْ ذَهْيَاءِ مُظْلِمَةٍ
وَصَيَّرُوا الأَبْرَجَ العُلْيَا مُرَبَّةً
يَقْضُونَ بالأَمْرِ عَنْهَا وَهِيَ غَافِلَةٌ
لَوْ يَبُتُّ قَطُّ أَمْرًا قَبْلَ مَوْقِعِهِ
فَتُحْ الفُتُوحِ تَعَالَى أَنْ يُحِيطَ بِهِ
فَتُحْ تَفْتُحْ أَبْوَابُ السَّمَاءِ لَهُ
يَا يَوْمَ وَقَعَةِ عَمُورِيَّةِ انصَرَفَتْ
أَبْقَيْتَ جَدُّ بَنِي الإِسْلَامِ فِي صَعْدِ
أَمْ لَهُمْ لَوْ رَجَوْا أَنْ تُفْتَدَى جَعَلُوا
وَبِرْزَةَ الْوَجْهِ قَدْ أَغْيَتْ رِيَاضَتُهَا
يَكْرُ فَمَا افْتَرَعَتْهَا كَفُّ حَادِيَةٍ
مِنْ عَهْدِ إِسْكَندَرَ، أَوْ قَبْلَ ذَلِكَ، قَدْ
حَتَّى إِذَا مَخَضَ اللهُ السُّنِينَ لَهَا
أَتَتْهُمْ الْكُرْبَةُ السُّودَاءُ سَادِرَةً

فِي حَدِّهِ الْحَدُّ بَيْنَ الْجِدِّ وَاللُّعْبِ
مُسْتَوْنَهُنَّ جِلَاءُ الشُّكِّ وَالرَّيْبِ
بَيْنَ الْخَمِيسَيْنِ لَا فِي السَّبْعَةِ الشُّهُبِ
صَاغُوهُ مِنْ زُخْرَفٍ فِيهَا وَمِنْ كَذِبٍ؟
لَيْسَتْ بِسَبْعٍ إِذَا عُدَّتْ وَلَا غَرَبِ
عَنْهُنَّ فِي صَفْرِ الأَصْفَارِ أَوْ رَجَبِ
إِذَا بَدَأَ الْكَوْكَبُ الْعَرَبِيُّ ذُو الدُّبِ
مَا كَانَ مُنْقَلِباً أَوْ غَيْرَ مُنْقَلِبِ
مَا دَارَ فِي فَلَكٍ مِنْهَا وَفِي قُطْبِ
لَمْ تُخَفِ مَا حَلَّ بِالْأَوْتَانِ وَالصُّلْبِ
نَظَمَ مِنَ الشَّعْرِ أَوْ نَثَرَ مِنَ الْخُطْبِ
وَبَرَزَ الأَرْضُ فِي أَثْوَابِهَا الْقُشْبِ
مِنْكَ الْمَنَى حَفْلاً مَغْسُولَةً الْحَلْبِ
وَالْمُشْرِكِينَ وَدَارَ الشُّرْكِ فِي صَبَبِ
فِدَاءِهَا كُلُّ أُمَّ بَرَّةٍ وَأَبِ
كَسْرَى وَصَدَّتْ صُدُوداً عَنْ أَبِي كَرَبِ
وَلَا تُرْقَتْ إِلَيْهَا هِمَّةُ السُّؤَبِ
شَابَتْ نَوَاصِي اللَّيَالِي وَهِيَ لَمْ تُشِبِ
مَخَضَ الْبَخِيلَةِ كَانَتْ زُبْدَةُ الْحِقْبِ
مِنْهَا، وَكَانَ اسْمُهَا فَرَاجَةُ الْكَرَبِ

(١) الديوان: ٩٦.

جَرَى لَهَا الْفَالُ سَنَحاً يَوْمَ الْقِرَّةِ
لَمَّا رَأَتْ أَخْتَهَا بِالْأَمْسِ قَدْ خَرِبَتْ
كَمْ بَيْنَ حِيطَانِهَا مِنْ فَارِسٍ بَطَلٍ
بِسُنَّةِ السَّيْفِ وَالْخَطِيءِ مِنْ دَمِهِ
لَقَدْ تَرَكْتَ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ بِهَا
غَادَرْتَ فِيهَا بَهِيمَ اللَّيْلِ وَهُوَ ضَحَى
حَتَّى كَانَ جَلَابِيبُ الدُّجَى رَغِيَتْ
ضَوْءَ مِنَ النَّارِ وَالظُّلُمَاءُ عَاكِفَةً
فَالشَّمْسُ طَالِعَةً مِنْ ذَا وَقَدْ أَفَلَتْ
تَصْرَحُ الدَّهْرُ تُصْرِيحُ الْعَمَامُ لَهَا
لَمْ تَطْلُعِ الشَّمْسُ فِيهِ يَوْمَ ذَلِكَ عَلَى
مَا رُبِعَ مَيَّةٌ مَعْمُوراً يُطِيفُ بِهِ
وَلَا الْخُدُودُ وَإِنْ أَدْمِينَ مِنْ خَجَلٍ
سَمَاجَةٌ غَنِيَتْ مِنَّا الْعُيُونُ بِهَا
وَحُسْنُ مُنْقَلَبٍ تُبْدُو عَوَاقِبُهُ
لَوْ يَعْلَمُ الْكُفْرُ كَمْ مِنْ أَغْصَرٍ كَمَنْتَ
تُذِيرُ مُعْتَصِمٍ بِاللَّهِ مُنْتَقِمٍ
وَمُطْعَمٍ النَّصْلِ لَمْ تُكْهِمْ أَمِيَّتُهُ
لَمْ يَغْزُ جَيْشاً وَلَمْ يَنْهَدْ إِلَى بَلَدٍ
لَوْ لَمْ يَقَدْ جَحْفَلاً يَوْمَ الْوَعَى لَعْدَا
رَمَى بِكَ اللَّهُ بُرْجِيَّتَهَا فَهَدَمَهَا
مِنْ بَعْدِ مَا أَشْبَوْهَا وَائْتَيْنِ بِهَا
وَقَالَ ذُو أَمْرِهِمْ لَا مَرْتَعٌ صَدَدٌ

إِذْ غَوْدَرْتُ وَخَشَّةَ السَّاحَاتِ وَالرُّحْبِ
كَانَ الْخَرَابُ لَهَا أَغْدَى مِنَ الْجَرْبِ
قَانِي الدَّوَائِبِ مِنْ أَنِّي دَمٍ مَرَبٍ
لَا سُنَّةَ الدِّينِ وَالْإِسْلَامِ مُخْتَضِبٍ
لِلنَّارِ يَوْمًا ذَلِيلَ الصُّخْرِ وَالْخَشَبِ
يَقْلُهُ وَسَطَهَا صُبْحٌ مِنَ اللَّهَبِ
عَنْ لَوْنِهَا أَوْ كَانَ الشَّمْسُ لَمْ تُغِبِ
وِظْلَمَةٌ مِنْ دُخَانٍ فِي ضَحَى شَجَبِ
وَالشَّمْسُ وَاجِبَةٌ مِنْ ذَا وَلَمْ تُجِبِ
عَنْ يَوْمٍ مَيِّجَاءٍ مِنْهَا طَاهِرٍ جُثْبِ
بَانَ بِأَهْلِ وَلَمْ تُغْرُبْ عَلَى عَزَبِ
غَيْلَانٍ أَبْهَى رَبَّى مِنْ رَبْعِهَا الْخَرْبِ
أَشْهَى إِلَى نَاطِرٍ مِنْ خَدَّهَا الثَّرِبِ
عَنْ كُلِّ جُسْنٍ بَدَا أَوْ مَنظَرٍ عَجَبِ
جَاءَتْ بِشَاشَتُهُ عَنْ سُوءٍ مُنْقَلَبِ
لَهُ الْمَنِيَّةُ بَيْنَ السُّمْرِ وَالْقَضْبِ
لِلَّهِ مُرْتَقِبٍ فِي اللَّهِ مُرْتَهَبِ
يَوْمًا وَلَا حُجِيَّتَ عَنْ رُوحٍ مُحْتَجِبِ
إِلَّا تَقْدَمُهُ جَيْشٌ مِنَ الرُّعْبِ
مِنْ نَفْسِهِ وَخَدَّهَا فِي جَحْفَلٍ لَجِبِ
وَلَوْ رَمَى بِكَ غَيْرُ اللَّهِ لَمْ تُصِيبِ
وَاللَّهُ مِفْتَاحُ بَابِ الْمُعْقِلِ الْأَشْبِ
لِلسَّارِحِينَ وَلَيْسَ الْوَرْدُ مِنْ كَثْبِ

أَمَانِيَا سَلَبْتَهُمْ لُجْجَ هَاجِسِيهَا
إِنَّ الْجَمَامَيْنِ مِنْ بَيْضِ السُّيُوفِ
لَبَيْتَ صَوْتَا زَبْطَرِيَا هَرَقْتَ لَهُ
عَدَاكَ حَرُّ الثُّغُورِ الْمُسْتَضَامَةِ عَنْ
أَجْبَتَهُ مُغْلِنَا بِالسَّيْفِ مُنْصَلِتَا
حَتَّى تَرَكْتَ عَمُودَ الشَّرْكِ مُتَقَعِرَا
لَمَّا رَأَى الْحَرْبَ رَأَى الْعَيْنِ ثَوْفِلِسْ
غَدَا يُصَرِّفُ بِالْأَمْوَالِ جِرَيْتَهَا
مَهِنَاتٍ زُغْرِعَتِ الْأَرْضُ الْوَقُورُ بِهِ
لَمْ يُتَفَقِ الذَّهَبُ الْمَرِي بِكَثْرَتِهِ
إِنَّ الْأَسْوَدَ أَسْوَدَ الْغَابِ هِمَّتُهَا
وَلَّى وَقَدْ أَلْجَمَ الْخَطِيءُ مَنَاطِقَهُ
أَخَذَى قَرَابِيئَهُ صَرَفَ الرَّدَى وَمَضَى
مُؤَكَّلًا بِسَيْفَاعِ الْأَرْضِ يُشْرِفُهُ
إِنْ يَغْدُ مِنْ حَرِّهَا عَذْوُ الظَّلِيمِ فَقَدْ
يَسْعَوْنَ أَلْفَا كَاسَادِ الشَّرَى نَضِجَتْ
يَا رَبُّ حَوْبَاءَ اجْتَثَّ دَائِرُهُمْ
وَمُغْضِبِ رَجَعَتْ بَيْضُ السُّيُوفِ بِهِ
وَالْحَرْبُ قَائِمَةٌ فِي مَازِقٍ لِحِبِ
كَمْ نَيْلَ نَحْتِ سَنَاهَا مِنْ سَنَا قَمَرِ
كَمْ كَانَ فِي قَطْعِ أَسْبَابِ الرُّقَابِ بِهَا
كَمْ أَخْرَزَتْ قُضْبُ الْهِنْدِيِّ مُصَلَّتُهُ
بَيْضٌ إِذَا انْتَضِيَتْ مِنْ حُجْبِهَا رَجَعَتْ

ظَبْيِ السُّيُوفِ وَأَطْرَافُ الْقَنَا السُّلْبِ
دَلُّوا الْحَيَّائِينَ مِنْ مَاءٍ وَمِنْ عُشْبِ
كَأَسِ الْكَرَى وَرُضَابِ الْخُرْدِ الْعُرْبِ
بَرْدِ الثُّغُورِ وَعَنْ مَلْسَالِهَا الْحَصْبِ
وَلَوْ أَجَبْتَ بِغَيْرِ السَّيْفِ لَمْ تُجِبِ
وَلَمْ تُعْرِجْ عَلَى الْأَوْتَادِ وَالطُّنْبِ
وَالْحَرْبُ مُشْتَقَّةُ الْمَعْنَى مِنَ الْحَرْبِ
فَعَزَّةُ الْبَحْرِ ذُو التِّيَّارِ وَالْعُيْبِ
عَنْ غَزْوٍ مُحْتَسِبٍ لَا غَزْوٍ مُكْتَسِبِ
عَلَى الْحَصَى وَبِهِ فَقَرُّ إِلَى الذَّهَبِ
يَوْمَ الْكَرْبَةِ فِي الْمَسْلُوبِ لَا السُّلْبِ
بِسَكْنَةٍ نَحْتَهَا الْأَخْشَاءُ فِي صَحْبِ
يَحْتَثُّ أُنْجَى مَطَايَاهُ مِنَ الْمَرْبِ
مِنْ خِفَةِ الْخَوْفِ لَا مِنْ خِفَةِ الطَّرِبِ
أَوْسَعَتْ جَاجِمَهَا مِنْ كَثْرَةِ الْحَطَبِ
جُلُودُهُمْ، قَبْلَ نُضِجِ الثَّيْنِ وَالْعُيْبِ
طَابَتْ وَلَوْ ضُمُّخَتْ بِالْمِسْكِ لَمْ تُطِبِ
حَيُّ الرُّضَا عَنْ رَدَاهُمْ مَيَّتَ الْغَضَبِ
تَجْتَوِ الرُّجَالَ بِهِ صُعْرًا عَلَى الرُّكْبِ
وَنَحْتِ عَارِضِهَا مِنْ عَارِضِ شَيْبِ
إِلَى الْمُخْدَرَةِ الْعَذْرَاءِ مِنْ سَبَبِ
تَهْتَزُّ مِنْ قُضْبِ الْهِنْدِيِّ فِي كُتُبِ
أَحَقُّ بِالْبَيْضِ أَبْدَانًا مِنَ الْحُجْبِ

خَلِيفَةُ اللَّهِ جَارِي اللَّهِ سَعْيِكَ عَنْ
بَصُرَتْ بِالرَّاحَةِ الْكُبْرَى فَلَمْ تَرَهَا
إِنْ كَانَ بَيْنَ صُرُوفِ الدَّهْرِ مِنْ رَجَمٍ
فَبَيْنَ أَيَّامِكَ اللَّاتِي تُصِرْتُ بِهَا
أَبْقَيْتَ بَنِي الْأَصْفَرِ الْمُصْفَرَّ كَأَسْمِهِمْ
جُرْثُومَةُ الدِّينِ وَالْإِسْلَامِ وَالْحَسَبِ
ثَنَالُ إِلَّا عَلَى جِسْرِ مَنْ الشُّعْبِ
مَوْصُولَةٍ أَوْ ذِمَامٍ غَيْرِ مُنْقَضِ
وَبَيْنَ أَيَّامٍ بَذَرَ أَقْرَبُ النَّسَبِ
صَفَرَ الْوُجُوهِ وَجَلَّتْ أَوْجُهُ الْعَرَبِ

ترجمة الشريف الطليق

أبو عبد الله مروان بن عبد الرحمن بن مروان بن الناصر

ينقل ابن سعيد ترجمته من الجذوة يقول : «من الجذوة : أن أكثر شعره في السجن. وقال ابن حزم إنه في بني أمية كابن المعتز في بني العباس ملاحه شعر وحسن تشبيهه. سُجن وهو ابن ست عشرة سنة، ومكث في السجن ست عشرة سنة، وعاش بعد إطلاقه من السجن ست عشرة سنة، ومات قريباً من الأربعمئة... وكان فيما قيل يتعشق جارية، كان أبوه قد ربّأها معه، وذكرها له، ثم بدا له فاستأثر بها، وأنه اشتدت غيخته لذلك، فانتضى سيفاً، وانتهاز فرصة في بعض خلوات أبيه معها، فقتله، وعثر على ذلك، فسُجن، وذلك في أيام المنصور أبي عامر محمد بن أبي عامر، ثم أطلق بعد ذلك فلُقّب الطليق لذلك»^(١).

(١) المغرب: ١ / ١٩١.

في رحاب الدراسة النصية

وقد سماه صاحب الزاد الشريف الأصم وأورد القطعة في الصفحة المائة والسابعة والعشرين كما وردت في المن بالإمامة الصفحة الثانية بعد المائة وهي للشاعر القرشي الأُميُّ القرطبي المعروف بالطلق، «عرف بالطلق بسبب جده الذي أطلقه رسول الله ﷺ فأنشد وأجاد، واستحسن شعره»^(١).

«ويسميه المقرئ بالأصم المرواني»^(٢).

وقد استحضر الطلق خطبة طارق بن زياد في الموضع نفسه الذي ألقيت فيه هذه القصيدة في «عبور الخليفة الإمام أمير المؤمنين أبي محمد عبد المؤمن بن علي البحر من سبتة إلى الأندلس ونزوله منها في مرفأ جبل طارق وذلك في شهر ذي القعدة من عام خمسة وخمسين وخمسمائة الموافق لشهر يناير العجمي من العام المؤرخ به عند إيابه من غزوته المهدية وفتح جميع إفريقية ليجتمع بطلبة الموحدين الذين فيها وينظر كيف يكون غزو الروم والمحاربين في نواحيها.

قال الراوية: وبرز إليه يوم إجازته البحر من الناس النظارة على سيف البحر عالم لا يحصيهم إلا خالقهم، وكان يوماً مشهوراً ظهر فيه من فخامة الملك والأمر ما لم يتقدم في سالف الأزمان، ولا تخيل مرآه في الأذهان»^(٣).

وقد أحسن المرواني حينما استحضر أهم كلمات خطبة طارق ابن المفر؟ وكانت هذه القصيدة في قصور جبل طارق وهو بداية فتح الأندلس والثغر إليها فكان الانتصار عظيماً فقال المرواني:

(١) المن بالإمامة: ١٠٢.

(٢) نفسه: ١٠٢.

(٣) نفسه: ٩٢.

ما للعدا جُنَّةٌ أوقى من الحرب كيف المفر وخيل الله في الطلب
وإن كان طارق بن زياد وجَّه السؤال إلى أجناده فإن المرواني يوجهه إلى
الأعداء فأين المفر من خيل الله التي تطلب القضاء عليكم.

وهذه القصيدة من الذبوع بمكان بحيث شرحها د. محمد بن شريفة في
كتابه أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة، ص ٥٧ وما بعدها، وكذلك د.
شوقي ضيف في كتابه الفن ومذاهبه، ص ٢٥٦ وما بعدها.

وقد وجد المرواني في بائية أبي تمام وما قيلت فيه من الفتح العظيم فتح
عمورية الذي انتصر فيه المعتصم على الروم والروم هنا هم أعداء ممدوح
شاعرنا المرواني أنفسهم. فالتوافق يأتي من عظم المناسبة بالانتصار على أعداء
الله الروم ووصف المعارك وامتداح القادة الأمراء والخلفاء، فمعنى القصيدتين
متحد متفق، كما أن مبناهما أيضاً جاء متحداً متفقاً، فهذه المعارضة تعد نوعاً من
المعارضات التامة، فالمعارضة تُمَّت على مستوى المعنى والمبنى.

أما المبنى فإن نموذج المعارضة يبلغ خمسة وخمسين بيتاً على بحر البسيط:

ما للعدا	جُنَّةٌ	أوقى من الـ	هرب
٥ // ٥ / ٥ /	٥ // ٥ /	٥ // ٥ / ٥ /	٥ ///
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن

وهو من البحور السهلة الخفيفة التي تتناسب مع وصف المعارك وما فيها
من حركة قتال وخيول وفرسان وهو البحر نفسه الذي أنشأ عليه أبو تمام
قصيدته للغرض نفسه:

السيف أصـ	دق أنـ	باء من الـ	كتب
٥ // ٥ / ٥ /	٥ ///	٥ // ٥ / ٥ /	٥ ///
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن

وهنا العروض والضرب مخبونان وتبلغ بائية أبي تمام واحداً وسبعين بيتاً.

أما كلمات القافية فقد اشترك المرواني مع الطائي في ثلاث وثلاثين كلمة قافية تمثل تقريباً ثلث قوافي الأول ونصف قوافي الثاني. وهذه النسبة تشير إلى حجم تأثير الأصم المرواني بكلمات القافية في القصيدة المعارضة والتي سنتعرف إلى مدى توافقها لفظاً ومعنى أثناء تناول المستوى التصويري بالدرس التحليلي.

ولا يفوتنا اختيار حرف الروي الباء وهو من الحروف الشديدة أي التي ينحبس الصوت والنفس عند النطق بها مما يثير الانتباه لما أراده الشاعر من عظم الحادثة وجلال الانتصار بحيث ينحبس لها الصوت إجلالاً وتعظيماً وإظهاراً لما أحدثته من شدة انبهار بما أبداه أمير المؤمنين أبو محمد عبد المؤمن من شجاعة وقيادة فذة ثُوِّجت بهذا الانتصار المبهر، ثم يحرك شاعرنا قافيته بالكسر فهي باء شديدة دعمها بالكسر وهو أقوى الحركات بما يوحي بقوة العزيمة وجدية الأمر، ثم إن حرف الباء من الحروف المجهورة التي تشع انطلاقاً للحركة الثانية لها بعد الانحباس مما يوحي بفرحة الظفر والفخر به. لقد وفق تماماً الأصم المرواني في اختيار هذه القافية لأبي تمام التي مثلت له كل ما سبق من تفسيرات حملها الإيقاع الخارجي للمعارضة.

أما الإيقاع الداخلي، فقد تأثر الأصم المرواني بعدد من تلك الأنواع الموسيقية التي تؤدي إلى إحداث الأنغام والتي امتاز بها أسلوب أبي تمام في صياغاته المحدثه ومن ذلك رد الصدر على العجز ومثاله:

حسناء يفتن للخطاب مبسمها

عن جوهر السيف لا عن مبسم شنب

وأيضاً:

وشِيعَت مُلْكُهَا لِلْحَرْبِ مُحْتَفَلاً

لما دعت أختها بالويل والحَرْبِ

وأيضاً:

صدرت بالعرب العرباء وانقلبت

عن الحسام (رياح) شرّاً منقلب

وقد أكثر أبو تمام من هذا النوع الذي يخلق نوعاً من الإيقاع الموسيقي عن طريق التكرار اللفظي ما بين الشطرين وهو من قبيل الجناس اللفظي، ونضرب لهذا النوع أمثلة من قصيدة أبي تمام:

- والعلم في شهب الأرماع لامعة

بين الخميسين لا في السبعة الشهب

- ما رُبِعَ مِئَةٌ معموراً يطيف به

غيلان أبهى رُبَى من رُبْعِهَا الحَرْبِ

- وحسن منقلب تبدو عواقبه

جاءت بشاشته عن سوء منقلب

- لما رأى الحرب رأى العين ثوفليس

والحرب مشتقة المعنى من الحرب

- أجبتُ معلناً بالسيف منصلاً

ولو أجبت بغير السيف لم تُجِبْ

- لم ينفق الذهب المرزبي بكثرتِه

على الحصى وبه فقُرَّ إلى الذهب

- وَمُغْضَبٍ رَجَعَتْ بِيضُ السِّيفِ بِهِ

حَيُّ الرِّضَا عَنْ رِذَاهِم مَيَّتَ الْغَضَبِ

-بِيضٌ إِذَا انْتَضَيْتْ مِنْ حُجْبِهَا رَجَعَتْ

أَحَقُّ بِالْبِيضِ أَبْدَانًا مِنَ الْحُجُبِ

- أَتَتْهُمْ الْكَرْبَةُ السُّودَاءُ سَادِرَةٌ

مِنْهَا، وَكَانَ اسْمُهَا فَرَّاجَةُ الْكُرْبِ

كَذَا وَيَعْدُ التَّقْسِيمُ مِنَ الصِّيَاغَاتِ الشَّكْلِيَّةِ الَّتِي اعْتَمَدَهَا أَبُو تَمَامٍ وَمِثَالُ

ذَلِكَ:

مَا هُوَ عَنْ طَرِيقِ النِّفْيِ:

- بِيضُ الصَّفَائِحِ لَا سَوْدَ الصِّحَافِ

- عَنْ غَزْوٍ مُحْتَسِبٍ لَا غَزْوٍ مُكْتَسَبٍ

وَمَا هُوَ بِاسْتِخْدَامِ أَدْوَاتِ الْعُطْفِ (أَوْ) (أَمْ):

- مَا كَانَ مُنْقَلَبًا أَوْ غَيْرَ مُنْقَلَبٍ

- نَظْمٌ مِنَ الشَّعْرِ أَوْ نَثْرٌ مِنَ الْخُطْبِ

- أَيْنَ الرُّوَايَةِ أَمْ أَيْنَ النُّجُومِ

وَمَا هُوَ بِتَكَرُّارِ الصِّيغِ:

- فَالشَّمْسُ طَالَعَةٌ مِنْ ذَا وَالشَّمْسُ وَاجِبَةٌ مِنْ ذَا

- تَدْبِيرٌ مُعْتَصِمٌ بِاللَّهِ مُنْتَقِمٌ

لِلَّهِ مُرْتَقِبٌ فِي اللَّهِ مُرْتَهَبٌ

- تَهْتَزُّ مِنْ قُضْبٍ تَهْتَزُّ فِي كُتْبٍ

وَهَذَا النُّوعُ مِنَ الْمَوْسِيقَى الدَّاخِلِيَّةِ تَأْثُرُ بِهِ الشَّاعِرُ الطَّلِيقُ فِي قَوْلِهِ :

- فَالْبَرُّ فِي شُغْلٍ وَالْبَحْرُ فِي صُخْبٍ

وتثري الموسيقى الداخلية وتزداد باللعب بالحروف فتارة تتردد في
كلمات متجانسة وتارة تتردد في غير هذا الشكل فتجدها تصادفك عبر ثلاث
كلمات أو أكثر في البيت الواحد فيحدث تردها تأثيراً موسيقياً جميلاً وموحياً.
وإذا كان أبو تمام استخدمه في ثمانية أبيات من بائته على طولها، فإن
المرواني اتكأ عليها في عشرة مواضع من قصيدته على قصرها بالقياس للقصيدة
المعارضة. ولنحاول أن نتحسس هذه المواضع وما توحى به هذه الترددات.

ففي العمورية يأتي بها أبو تمام في قوله مردداً حرف الميم:

يا يوم وقعة عمورية انصرفت

منك المنى حُفلاً معسولة الحلب

ومردداً حرف الخاء:

لما رأت أختها بالأمس قد خربت

كان الخراب لها أعدى من الجرب

ومردداً حرف السين:

بسنة السيف والخطي من دمه

لا سنة الدين والإسلام مختضب

ومردداً حرفي الراء والباء:

ما رُبَّ مئة معموراً يطيف به

غيلان أبهى ربى من ربها الخرب

ومردداً حرف الخاء في موضع آخر:

ولا الخدود وإن أذمين من خجل

أشهى إلى ناظر من خدّها الثرب

ومردداً حرفي الجيم والحاء:
لو لم يقد جحفلاً يوم الوغى لغدا

من نفسه وحدها في جحفل لجب

ثم مردداً حرف الراء وحده:
وقال ذو أمرهم لا مرتع صدّد

للسارحين وليس الورد من كئيب

وأخيراً مردداً حرف الفاء:
موكلاً بيفاع الأرض يُشرّف

من خفة الخوف لا من خفة الطرب
أما في معارضة الأصم الرواني فإننا أمام مواضع أكثر فنراه يردد حرف
الباء:

يرمي بهم ظهر طرف بطن ساجدة

فالبر في شغل والبحر في صخب

ويردد حرف السين:
حسناء تُفترّ للخطاب مبسمهما

عن جوهر السيف لا عن مبسم شنب

ويردد حرف الميم:
ومنيعة من ذرى سور تكسّفها

وزاخر مُريد الأمواج من غضب

ثم هو يردده في بيت آخر:
سار العلوج وفي أعناقهم مثنّ

من عفو مقتدر للغزو منتدب

ويردد حرف ألفاء:

وإنما بَعَثْتُ من جيشها نَفْلاً

ألقى نفائسه في كفٍ منتهب

ثم يردده في موضع آخر:

فكان سيفك نَقَاداً له بَصَرٌ

نَفَى الزُّيُوفَ وأبقى خالص الذهب

ويردد حرف «الميم» مرة أخرى:

وَرَدُّ رَأْسِ زِيَادٍ مَالَهُ جَسَدٌ

مِنْ مَارِنٍ بِالدِّمِ الْمَوَارِ مُخْتَضِبٍ

ويردد حرف الحاء:

وَأَمْنَحْ جَزِيلَ الْعَطَايَا حَانِياً أَبَداً

على الحُمَاةِ حُنُوءُ الْمُشْفِقِ الْحَدِيبِ

ويردد حرف القاف:

كَأَنَّمَا بِشَرَّةٍ وَالْجُودُ مُتَّصِلٌ

بَرْقٌ تَأْتِقُ فَوْقَ الرَّأكِبِ السَّرِيبِ

ويولع بترديده «الميم» في موضع ثالث:

خليفة الله بَادِي الْعِلْمِ مَبْتَسِمٌ

عن جَوْهَرٍ مِنْ بَدِيعِ النُّظْمِ مُتَّخِبِ

- من سابق زيد أو عائم درب

- من عفو مقتدر للغزو متدب

على أن المرواني لم يكثّر من استخدام التقسيم فجاءت بائية أبي تمام أقوى موسيقى.

أما الجنس فقد مرّ نموذج منه على كثرة الأنواع الموجودة في النصين والتي ندعها رغبة في عدم الإطالة.

الطباق والمقابلة:

وإذا كان الجنس من أشكال الصنعة اللفظية التي اشتهر بها الطائي. فإن الطباق والمقابلات من أقوى أشكال الصنعة التمامية والتي يعتمد عليها اعتماداً لا بد وأن نقف عنده، فهو يمثل موقفاً شعرياً يعكس موقفه من الحياة والكون والبشر وهذا هو جوهر الحداثة الذي ترجمه أصحابها في صورة انقلاب على الماضي العتيق، إن القيم الفكرية المتقابلة والتي وضعها المحدثون أمثال الطائي نصب أعينهم شغلت فكرهم ووجدانهم فقضايا مثل الكفر والإيمان، الغلبة والشعور بالقهر، النصر والهزيمة، النور والظلام، العمار والخراب، الاعتداء ومدافعة، كل ذاك ظهر جلياً في بائية أبي تمام يعكس فلسفة خاصة ورؤية حديثة امتاز بها وحاول عديد منهم محاذاتها لكني أراها عند شاعرنا المرواني وقد لبست ثوب التقليد أكثر من كونها معبرة عن رؤية خاصة أو فلسفة اعتنقها الرجل والتزمها في جميع أشعاره.

وعن مجانسات أبي تمام ومطابقاته نقرأ في مقدمة ديوانه: «الجناس والطباق عند أبي تمام ليسا صنعة لفظية فقط، وإنما يتخذهما وسيلة لشحن البيت بالمعنى وإضافة ظلال معنوية تليق بالشعر، ومن يتتبع جناساته وطبقاته يجد أنها تشكل إضافات إلى شعره لا تقتصر على كونها إضافات فنية وإنما تشكل تلاعباً فنياً بالمعنى الشعري وهذا ما يجعل في شعره على الدوام عنصراً

خارجاً على المؤلف الشعري على الرغم من كونه جزيل اللفظ محكم السبك»^(١).

ولكي نلتزم منهج البحث العلمي فعلينا إثبات ذلك عن طريق الأمثلة. ولنبدأ بذلك في القصيدة المعارضة لأبي تمام:

(الجد- اللعب، بيض- سود، نبع- غرب، بيئت- تحف، نظم من الشعر- نثر من الخطب، تطلع- تُغرّب، حسن- سوء، عمود- الأوتاد والطنب، محتسب- مكتسب، الراحة- التعب) هذا من قبيل الطباق الذي يحمل رؤية التناقض بين معنيين من خلال لفظين، ويتسع مفهوم التناقض عند أبي تمام ليصل إلى المقابلات بين فكرة وأخرى، موقف وآخر، حالة ونقيضها، ومن ذلك ما صور به في المقطع الأول الذي تهكم فيه وسخر من المنجمين وأقوالهم فالقول الفصل هو الذي أكدته حدود السيوف لا الذي تخرصت به مزاعم المنجمين، ثم هو يتعاطف مع هذه النجوم التي استتر المنجمون وراء ادعاء العلم بها فقضوا عنها وهي لا ذنب لها فيما قالوا:

(يقضون بالأمر عنها وهي غافلة)

ثم يصور أبو تمام نتيجة الأخذ بأسباب النصر وعدم الخضوع لأكاذيب المنجمين، فقد تم الانتصار وعز الإسلام وذل الشرك:

أبقيت جدّ بني الإسلام في صعد

والمشركين ودار الشرك في صَبَب

ثم المقابلة الكبرى التي صورت مدينة عمورية قبل نزول المعتصم بها ثم بعد أن غادرها وقد أضحت ياباً خراباً تبدلت أنوارها ظلاماً اسودّ نهاراً بالغبار وابتيض ليلاً بالنيران فكان الليل والنهار لم يرضيا بلباسهما.

(١) مقدمة الديوان: ٦٨.

تلك المدينة الحساء البكر التي لم تمتد لها يد الغزو من قبل وأبت على
أعتى العتاة الأكاسرة التبابعة.

إن هذه الصورة المتقابلة الجانبية تمتد لتشمل الجزء الأوفى من القصيدة
والتي تألق فيها خيال أبي تمام أيما تألق:
وبرزة الوجه قد أعت رفاضتها

كسرى وصدت صدوداً عن أبي كَرِب
بكرُ فما افترعها كف حادثة

ولا ترقت إليها هممة النُوب
من عهد إسكندر أو قبل ذلك قد

شابت نواصي الليالي وهي لم تشب
انظر إليه كيف قابل هذه الصورة المضيئة القوية بصورة كثيبة مكفهرة
ذليلة:

لقد تركت أمير المؤمنين بها
للنار يوماً ذليل الصخر والخشب

غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى
يقلُّه وسطها صبح من اللهب

حتى كأن جلابيب الدجى رغبت
عن لونها أو كأن الشمس لم تغب

ضوء من النار والظلماء عاكفة
وظلمة من دخان في ضحى شجب

فالشمس طالعة من ذا وقد أفلت
والشمس واجبة من ذا ولم تجب

وإلى نهاية المقطع.

إن المقابلة عند أبي تمام فكرة في حد ذاتها تتمثل في مقاطع بأتمها لتبرز صورة ما أرادها الشاعر، فهذا الشكل من المحسنات البديعية جاء يثرى المعنى ويكسبه فخامة وقيمة كبيرة فالغرض من الالتكاء على هذا اللون البديعي يتعدى حدود الألفاظ وشكلها الظاهري إلى المفهوم والمعنى والفكرة. ونعود إلى معارضة المرواني ونقول: إن كان المرواني حاول أن يتمثل هذا اللون من البديع فصوّر مدينة القيروان قبل نزول عبد المؤمن بن علي بها فهي الحسناء المنيعنة تحيطها الأسوار العالية والأمواج الزواخر مدينة عالية تطول النجوم سقطت في أيدي الفاتحين بعد طول حصار وكأنها قاربت على أن يفسد كل جانب من جوانبها وانسأقت طائعة ذليلة قدمت كل ما لديها من مكانة وشأن وأيضاً من مال وأسلاب، وأهلها قد باتوا رهائن عفو الأمير الفاتح:

حسنا يفتّر للخطّاب مبسمها

عن جوهري السيف لا عن مبسم شنب

منيعنة من ذرى سور تكنفها

وزاخر مُريدُ الأمواج من غضب

تغلغلّت في خناق الجو صاعدة

حتى حسبنا مدار النجم في صبيب

حين غادرها طول الحصار لها

كأنها مركب أشفى على العطب

ألقت إليك بأيدي الذل طائعة

ومكنتك من المسلوب والسلب

سار العلوج وفي أعناقهم منن

من عفو مقتدر للغزو منتدب

وعلى أية حال فإنني لا أرى أن المرواني ارتقى في هذا الصدد مرقى أبي تمام أو وصل إلى ما وصل إليه من إبداع واقتدار؛ فالمقابلة هنا لم تتعدّ الأبيات القلائل ولم تصور أكثر من موقف أو أكثر من فكرة من أفكار معارضته، ويفسر الدكتور محيي الدين صبحي اعتماد الطائي على بنية التقابل بقوله: «وفي ظني أن طول ألفته لشعر أبي فراس قد علّمته صياغة مثل هذه المواقف، ولا سيما أن شعر الحماسة الذي كان يروي قسماً كبيراً منه حافل به وبروعة قصيدة «أراك عصي الدمع»^(١).

^(١) ومن الأمور العجيبة أن د. محيي الدين صبحي في مقدمته لنشرته من ديوان أبي تمام قد رد اعتماد الطائي بنية التقابل إلى طول ألفته لشعر أبي فراس حيث يقول إنها سلسلة من هذه المواقف الإشكالية في الحب والحرب معاً: فالشاعر عاشق لكنه عصي الدمع، بعصي الهوى لكنه مشتاق -إلا أن أخلاق الفروسية تفرض عليه الصبر لأن مثله لا يذاع له سر، هذه المفارقات تصل إلى حد انقلاب القيم، فالوفاء شيمة يعتز بها العرب ويفخرون، إلا أنها في هذه المواقف دليل على الضعف وتؤدي إلى الذل.

وفيت، وفي بعض الوفاء مدلة لأنسة في الحى شيمتها الغدر
لكن الشاعر يحبها ولا يملك من أمره شيئاً، فليس له إلا أن يستمر من هذا الموضع الشائك مادام لا يتمكن من تغييره:

وقلّبت أمري، لا أرى لي راحة إذا البين أنساني ألحُ بي الهجر
أقول فكيف ألف الطائي شعر أبي فراس وقد ولد سنة ١٧٢هـ ومات سنة ٢٣١هـ أي أنه عندما مات كان عمر أبي فراس أحد عشر عاماً.
مقدمة ديوان أبي تمام: م ١٣/١.

البناء الأسلوبى:

ومن الأساليب اللافتة للنظر والتي استعان بها المرواني استجابة لنداء المعارضة أسلوب الشرط، وبنية الشرط منبنى التي يمكن أن تحقق للقصيدة أكثر من قيمة فنية؛ حيث إنها في حد ذاتها نسقاً بديعاً أنيقاً ثم من كونها تخضع للأسلوب المنطقي الذي يبرز الفكرة مرتبة متسلسلة تدل على قدرة الشاعر على التفكير السليم، ثم هي عرض بأسلوب غير نمطي مثير يجعلنا أكثر تشوقاً إلى معرفة الجواب، وتتمثل قيمة الإثارة الفنية خاصة إذا حدث هناك تقديم وتأخير ما بين الفعل وجوابه، ولنتمثل هذا في بائية الطائي أولاً:

(ليست بنبع إذا عدت ولا غرب)

- وخوفوا الناس من دهياء مظلمة

إذا بدا الكوكب الغربي ذو اللذب

- لو بينت قطُ أمراً قبل موقعه

لم تخف ما حل بالأوثان والصلب

- حتى إذا تخض الله السنين لها

مخض البخيلة كانت زُبدة الحقب

- لما رأت اختها بالأمس قد خربت

كان الخراب لها أعدى من الجرب

- لو يعلم الكفر كم من أعصر كمت

له المنية بين السمر والقضب

- لو لم يقد جحفاً يوم الوغى لغدا

من نفسه وحدها في جحفل لجب

(ولو رمى بك غير الله لم تُصيب)

(ولو أجبت بغير السيف لم تُجيب)

- لما رأى الحَرْبَ رأى العين ثوْقِلِسَ

والحرب مشتقة المعنى من الحَرْبِ

غدا يُصْرَفُ بالأموال جرَّيْتَهَا

فَعَزَّةُ البحر ذو النيار والعُْبُ

- إن يَعُدُّ من حرها عَدَوُ الظُّلُمِ فقد

أَوْسَعَتْ جاجِمَهَا من كثرة الخطب

- يا رَبُّ حوباء لما اجثث دابرهـم

طابت ولو ضُمَّخَتْ بالمسك لم تُطِبِ

- إن كان بين صروف الدهر من رحم

موصولة أو ذمام غير منقضب

فبين أيامك اللائي نُصِرْتَ بها

وبين أيام بَذَرِ أقرب النُـسب

وكما نرى فإن أسلوب الشرط يزداد تشويقاً إذا ما جاء الجواب في

البيت الثاني، وهذا لجده في أساليب الأصم المرواني الشطرية، فقد لعب

بأسلوب التقديم والتأخير على مستوى البيتين كذلك استخدم الترتيب المألوف

للأسلوب الشرطي وذلك في قوله:

- لو بدّلوا قدما زلت بقادمهـ

لأصبح الكل طياراً من الرعب

- حدّث عن الروم في أقطار أندلس

والبحر قد ملأ العبرين بالعرب

من كل من يترك الهيجاء في حلك

جمر إذا اخضرَّت الغبراء بالعُشب

- لو يعرف الطود ما غشاه من كرم

لم ييسط الغور فيه الكفُّ للسحب

- ولو تيقن بأساً حل ذروته

لعاد كالعهن من خوف ومن رهب

- إن أب من غزوة أفنت أعاديه

كان الإياب لأخرى أعظم النُسب

- ملك إذا ما دعت الحرب من بُعد

طار السفين أمام الجحفل اللُجب

- وشيئت مُلكها للحرب محتلاً

لما دعت أختها بالويل والحرب

وهكذا استعان المرواني بأسلوب الشرط للتعبير عن أفكار متعددة

بوصفه واحداً ضمن عدة أساليب فمرة يصف به الروم المرعوبين المنهزمين ومرة

أخرى يصف به جبل طارق الملقب بجبل الفتح حينما هبطه الممدوح تارة راغباً

في هبات الممدوح وتارة راهباً من بطشه، ومرة ثالثة يستخدمه في المدح ومرة

رابعة في وصف ما حل بصقلية.

ونستطيع أن نضيف إلى تأثير المرواني على مستوى الصياغة والبنية

الشكلية اقتباساً لصيغ برُمُتها أو بتغير طفيف لصياغات أبي تمام ويمكننا رصد

هذا في صورة جدول بسيط:

أبو تمام	الأصم المرواني
الأوثان والصلب	الأوثان والصلب
بين السُّمر والقضب	بالسُّمر والقضب
أقرب النسب	أعظم النسب
جحفل لجب	الجحفل اللجب
في صيب	في صيب
غير منقضب	غير منقضب
في أثوابها القُشب	في أبرادها القشب
عن غزو مُحْتَسِب لا غزو مكتسب	من عفو مقتدر للغزو منتدب
في المسلوب لا السلب	من المسلوب والسلب

ولقد برع الطائي في ذلك المقطع التهكمي الذي سخر فيه بالمنجمين
ومزاعمهم وساق هذا في أساليب منطقية مقنعة ودلائل لا مجال للشك فيها
دعمها بأساليب منها الاستفهام:

(أين الرواية أم أين النجوم)

أو المفعول المطلق:

(عجائباً زعموا الأيام مجفلة عنهن)

والتكرار اللفظي لهذا الشهر الذي يدعون التشاؤم إذا خرجوا فيه

للقتال:

(صفر الأصفار)

أو عن طريق النفي:

(بين الخميسين لا في السبعة الشهب)

(ليست بنبع إذا عُدَّت ولا غرب)

(بيض الصفائح لا سود الصفائح)

فهو ينعت ما جاء في صحائفهم السوداء بالكذب ثم يصور هذه النجوم
في غفلة تامة عما يقال عنها:

(يقضون بالأمر عنها وهي غافلة)

ثم تلك الكلمات التي تؤكد كذبهم وتلفيقهم:

وما صاغوه من زخرف فيها ومن كذب

تخرُّصاً وأحاديثاً ملفقة

ثم تلك التعبيرات التي تؤكد أن الصدق في العلم والعمل:

(السيف أصدق أبناء من الكذب

في حده الحد بين الجد واللعب)

(بيض الصفائح لا سود الصفائح

في متونهن جلاء الشك والرَّيب)

(والعلم في شهب الأرماع لامة

بين الخميسين لا في السبعة الشهب)

وفي المقابل في القصيدة المعارضة لنجد شيئاً من هذه المقدمة التهكمية

الساخرة حينما يبدأ المرواني قصيدته ساخراً من الروم أعداء الأمير ومن ذلك

الاستفهام:

(كيف المفرُّ وخيل الله في الطلب)

(وأين يذهب مَنْ في رأس شاهقة

إذا رمته سماء الله بالشهب)

وعن طريق النفي المؤكد:

(ما للعدا جنة أوفى من الحرب)

أو بتلك النعوت اللاذعة:

(بِـسـدـر الدُّجى - ليث الشرى)

لكن تبقى تلك المقدمة التهامية اللاذعة لأبي تمام أوفى وأقوى وأكبر أثراً وأثرى أساليب.

البناء التصويري:

جاءت القصيدتان تحملان صورة شبه واحدة فالمعارضة هنا تامة من حيث الشكل والمضمون.

إن كلتا القصيدتين تعدان من الملاحم العربية التي تصور المدوح خليفة أو أميراً وقد تقدم لفتح عظيم هدفه رفعة الإسلام ونصرته أمام عدو واحد نصراني رومي. ومن هنا يظهر جلال الفتح وعظمته، وفي كل قصيدة يتم فتح مدينتين، ففي قصيدة أبي تمام تُفتح عمورية ثم أنقرة، وفي قصيدة المرواني تفتح القيروان ثم صقلية.

وتصور القصيدتان ما حلّ بهذه المدن من خراب ودمار بعد نزول المدوح وجيوشه بها، وما حل بالشرك وأهله من خزي وهزائم منكرة، وتصوران المدوح في أشرف مكانة وأعلى رتبة لتحقيق هذا الهدف السامي. وتنتظم هذه الصور من أول القصيدة إلى آخرها في لوحة منسجمة الخطوط والملامح.

لكن تبقى بائية الطائي هي الأكثر إبهاراً منذ البيت الأول إلى البيت الأخير لما امتازت به من صدق شعوري وجودة صياغة وبراعة تخيل، إنها ملحمة حربية رائعة لم ترق إلى مستواها أي عارضة على كثرتها سواء في العصور المتقدمة أم المتأخرة.

ولنشرع الآن في التعرض لبعض هذه الصور بالدرس والتحليل الفني.
ونحن نسبح مع خيالات المرواني، يستوقفنا عنصر نراه من العناصر
الرئيسية في تصاويره، هذا العنصر هو الماء.

وإذا كان الماء بكل معطياته ورموزه وإيجاءاته يمثل قيمة فكرية وخيالية
لدى الشعراء، فإننا وجدناه كذلك عند المرواني وبمستوى يفوق الصورة المائية في
بائية الطائي فالماء سبب هلاك العدو حين يفكر في استباحة القيروان المحاطة
بالماء، وهم بذلك وجدوا أنفسهم وقد أحاطتهم العرب من جميع الجوانب
فحاصروهم بجرأ:

حدث عن الروم في أقطار أندلس

والبحر قد ملأ العبرين بالعرب

وحين يصور المرواني صخب البحر أثناء المعارك وتصارع الأمواج
وصور النيران المشتعلة والقذائف ترمي بها السفن والقتلى يقعون في الماء هذه
صورة عبر عنها هذا البيت:

يرمي بهم ظهر طرف بطن ساجدة

فالبر في شغل والبحر في صخب

وحين يصور النيران وهي تعبر هذا الماء ليصطلي بها عباء الأوثان
والصُّلب:

وتعبر الماء منهم نار عادية

يصلي بها عابد الأوثان والصُّلب

وهنا يظهر التقابل جلياً بين الماء والنار، وهما متضادان في طبائعهما
الكيميائية، ومع هذا فاجتماعهما سبيل النصر، هذا الجمع العجيب الذي رسَّخه
أبو تمام في بائيته بين المتضادات في أكثر من موضع.

و حين يصور المرواني مدينة القيروان وقد أحاطتها سبل المنعة والحصانة
ومنها البحر ذو المياه الزاخرة الغاضبة التي ترهب وتخيف من يفكر في
استباحتها:

منبعة من دُرى سور تكتنفها

وزاخر مُزِيدُ الأمواج من غضب
ثم يصور تلك المدينة وسط هذه الأمواج، وبعد طول الحصار ولم يعد
بها قدرة على الصمود وكأنها مركب شارف على الهلاك لكثرة بقاءه في الماء.
حين غادرها طول الحصار لها

كأنها مركب أشفى على العطب
ويمثل الماء دوراً مهماً آخر حين يصور المرواني ممدوحه كرماء وسخاءً
وعطاءً:

لو يعرف الطود ما غشاه من كرم

لم يبسط الغور فيه الكف للسحب
و حين يصور ممدوحه علماً وأدباً:
ما بين راحته الطولى وخاطره

يفيض بحر الندى بالعلم والأدب
و حين يصوره بشراً وبشاشة:
كأنما بشره والجود متصل

برق تالق فوق الراكب السُرب
الماء هو القاسم المشترك في وصف الممدوح بكل نعاته.
فالماء الحياة والعطاء والهبات التي تبقى الحياة وتهبها سرّاً الاستمرار.
والماء -بحر وندى وبرق وسحب.. كل صور الماء الذي يشكل حيوية
الصورة المروانية وغضاضتها.. إنها صور نابضة بالحياة.

وعلينا الآن أن نقتفي أثر هذا العنصر في الصورة التمامية ومدى
اعتماده عليه.

إننا نجده في الغمام الذي يطر الأرض فيطهرها من نجاسة الروم
وينكشف عن شمس الانتصار التي مكنت الفرسان من انتزاع السبايا فصاروا
جنباً ولا تلبث الصورة المتقابلة تكشف عن أسلوب أبي تمام في هذا التصوير
فالأرض تطهرت والفرسان جنباً.

تصرح الدهر تصریح الغمام لها

عن يوم هيجاء منها طاهر جُنب

إننا نجد عنصر الماء أيضاً حيويًا في تصور (توفلس) قائد الروم الذي
يعدّه من أسباب تراجع المسلم عن حربه إذ لن يجدوا الماء قريباً منهم فيشربوا
وتشرب الدواب:

وقال ذو أمرهم لا مرتع صدّد

للسارحين وليس الورْدُ من كُنب

ثم نجده حينما ناظر أبو تمام بينه وبين السيوف والرماح، فالماء والعشب
سببا للحياة وبدونهما يكون الهلاك والموت وكذلك يكون الموت بظبي السيوف
وأسنة الرماح:

إن الحمامين من بيض ومن سُمُر

دَلُّوا الحياتين من ماءٍ ومن عُشب

ويعتمد أبو تمام على الماء في تصويره إياه على أنه من أهم أسباب
الغلبة وإحساس العدو بعجزه مهما أنفق في تجهيز جيوشه:

غدا يصرف بالأموال جريتها،

فعزّه البحر ذو التيار والعُبْب

وينتقل أبو تمام من استغلال عنصر الماء الذي يؤدي دوراً مؤثراً في الحروب كأداة نصر وهزيمة إلى جعله من الأسباب المحفزة على الغلبة لنيل أولاء السبايا والتمتع برضاياهن، وإن كان من الممكن تأويل السبايا على كونها مدينة عمورية فالمرأة قد تكون هي المدينة واستباحة السبايا العذراوات هي استباحة المدينة لأنها لم تُطأ من قبل ولم يفتحها غير المعتصم وجنوده.

كم نيل تحت سناها من سنا قمر

وتحت عارضها من عارض شنب

عنصر آخر من عناصر الصورة التي أسس لها أبو تمام ونضحت بها الصورة المروانية ذاك هو عنصر .. النور، والنور يصدر عن أسباب عديدة منها النار .. البرق .. الشمس .. السيوف .. النهار .. الشهب، ويقابلها أبو تمام كما اعتدنا أسلوب المقابلات فنجد بهيم الليل والظلماء عاكفة والكربة السوداء وظلمة من دخان وسود الصحائف ودهماء مظلمة وجلايب الدجى.

نعود إلى النور الذي يشكل في الصورة التمامية خطأ أساسياً من خطوطها المميزة فنراه في نور الحقيقة التي تؤكد لها السيوف:

بيض الصفائح لا سود الصحائف في

متونهن جلاء الشك والرّيب

ونراه في بريق أسنة الرماح ولمعانها مؤكدة الحقيقة نفسها:

والعلم في شهب الأرماع لامعة

بين الخميسين لا في السبعة الشهب

والشهب الثانية والنجوم في البيت التالي:

أين الرواية أم أين النجوم وما

صاغوه من زخرف فيها ومن كذب؟

إن لمعانها وبريقها كاذب خادع لا يكشف عن حق، ثم ينتقل أبو تمام من تلك البداية الفاصلة بين الحق والباطل بذلك النور المنبعث من حدود السيوف وأسنة الرماح إلى صورة أخرى تعتمد اعتماداً كبيراً على الضوء، يصور فيها ما فعله المعتصم بعمورية وقد تركها خراباً ووحشة بعد عمار وأنس فنراه يجند لاستكمال هذه الصور جميع العناصر الممكنة والمتقابلات التي تبرزها، ما كان وما هو كائن، فالضوء من هذه الصورة يتشكل بأبعاده الزمانية ليلاً ونهاراً، وبأوصافه النوعية: ناراً لهباً - شمساً ضوءاً.

إن النور المنبعث من جميع الأنماط السالفة وفي الأوقات والأزمان المتباينة هو العنصر الذي عبّر بحق عن تلك الصور التي آلت إليها عمورية، فقد أضحت مدينة ذليلة نيران المنصور وقد تركها ليلاً بعد أن حوله ضحى مشتعلاً باللهب فكان شدة الظلام رغبت عن لونها في هذا الوقت أو كأن الشمس ما زالت ساطعة تشيع ذلك الشفق الأحمر الملهب قبل الرحيل، لقد تحول الليل نهاراً ثم أتى النهار شاحباً لكثرة الدخان وكأن شبوب النار وسط الظلماء شمس لم تغب إنما تتلاشى وراء هذا الدخان الكثيف. صورة متداخلة الملامح متماسكة الأجزاء يظهر فيها عنصر الضوء أو النور بوصفه أقوى ما يستطيع الشاعر أن يعتمد عليه من عناصر تكوين الصورة الفني:

لقد تركت أمير المؤمنين بها

للنار يوماً ذليل الصخر والخشب

غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى

ثقله وسطها صبح من اللهب

حتى كأن جلابيب الدجى رغبت

عن لونها أو كأن الشمس لم تغب

ضوء من النار والظلماء عاكفة

وظلمة من دخان في ضحى شجب

فالشمس طالعة من ذا وقد أفلت

والشمس واجبة من ذا ولم تجب

ثم يولد من صورة المعركة صورة أخرى دافعة لها وواقعة تحت ضوئها
وهي صورة الفتيات المنيرات كالقمر، اللواتي يفترعن تحت أضواء نيران هذه
المعركة.

كم نيل تحت سناها من سنا القمر

أو ضوء السيوف الملتمة التي استطاع الفرسان بعد أن جردوها من
حجبها أن ينلن أجساد تلك الفتيات البيضاوات فكشفن حجابهن وهتكن ما
يسترهن فظهرن بيضاوات جميلات. ويلعب أبو تمام بالبيض في أول البيت
وآخره، فالبيض الأولى السيوف والثانية الفتيات:
بيضٌ إذا انتضيت من حُجبها رَجَعَتْ

أحقُّ بالبيض أبداناً من الحُجُب

أما النور في صور معارضة الأصم الرواني فإنه يسلك أكثر من طريق
فنراه في وصف المعركة ووصف المدينة ثم يركزه الرواني في نهاية المعارضة مما
يخص مدح الأمير عبد المؤمن فإذا تتبعناه في الصورة الأولى صورة المعركة، فإنه
يحيد به عما أراده أبو تمام من الضوء والنور إنما أراد الرواني به الإحراق
والاصطلاء:

- وأين يذهب من في رأس شاهقة

إذا رمته سماء الله بالشهب

- مقلب بين مشناة وهاجرة

تقلب السيف بين الماء والذهب

- وتعبر الماء منهم نار عادية

يصلي بها عابد الأوثان والصُّلب

ثم يعود به المرواني إلى معنى الضوء واللمعان حينما يصف ابتسام
المدينة وكأنها حسناء لكنها تبسم عن جوهر السيف استبشاراً بقدوم الفرسان لا
إغراء لهم:

حسناء يفتّر للخطّاب مبسمها

عن جوهر السيف لا عن مبسم شنب

ويلتمع الضوء لا في السيوف فقط وإنما في لون الذهب:

فكان سيفك نقاداً له بصير

نفى الزُيُوف وأبقى خالص الذهب

ويظهر اللون الأبيض منيراً جلياً في مدح عبد المؤمن فأياديه بيضاء
ناصعة لا ينكرها منكر ستحول الجزيرة من حال إلى حال:

صافح بتلك اليد البيضاء قبّتها

فإنها أصبحت مسودة الطُّنْب

وهو جواد كالبرق ويزيد ألقه بشره الذي يجعل من جوده فرحة تملأ
السماء وتصاحب المسافرين:

كأنما بشره والجود متصل

برق تألق فوق الراكب السُّرب

وأَنعمه الجُمة لها من الأثر كالسحاب الذي ينزل مطره فيؤرج زهر
النُّوار ويزداد نوره وعطره وهذه الأشياخ القرطبية تزداد عرفاناً له واستنارة به
إذا اسود زمانها كأنك سراج منير في شدة ظلام نوائب الدهر:

أَتَتَكَ تشكر ما أوليت من نعم

وإنما أَرَج النوار للسحب

تزداد نوراً إذا اسودَّ الزمان لها

كأنها سُرُجٌ في حالِك النُّوبِ

ويلتقي المرواني وأبو تمام في لون آخر اعتمدا عليه في تصوير العدو
المخضب بدمائه:

يقول المرواني:

وَرَدَ رأس زياد ما له جسدٌ

من مارنِ بالدمِ المَوارِ مخضبِ

وإن كان من السُّنة في الإسلام التخضب باللون الأحمر فإن فرسان
الأعداء في قصيدة أبي تمام لم يتخضبوا سُنَّة للإسلام وإنما هي سُنَّة السيوف
والرماح:

كم بين حيطانها من فارس بطل

قاني الدوائب من آنى دم سَرِبِ

بِسُنَّةِ السيف والخطى من دَمِهِ

لا سُنَّةُ الدِّين والإسلام مُخْتَضِبِ

«عن نافع بن عمر أن النبي صلى الله عليه وسلم كان يلبس النُّعال
السُّبْتِيَّة ويُصَفِّرُ لحيته بالوَرث والزُّعفران وكان ابن عمر يفعل ذلك». رواه أبو
داود والنسائي.

و«عن أبي ذر رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «إن أحسن ما غيرتم به هذا الشيب الحنأ والكثم» رواه الخمسة وصححه الترمذي^(١).

ومن الصور الفنية التي تأثر فيه المرواني بالطائي قول الأول:
قد أسربت منه أثواب الصبأ أرجا

لولا عَرَفُ نسيم الرُّوض لَمْ يَطْب
وهو في مدح عبد المؤمن فهو الذي يعطر الرياح وتهتز بأريج نسائم
الرياض فكأنه مبعث الطيب وبدونه لا ينعم الناس بهذا الأريج الذي يبعث
السعادة والنشوة في النفوس.
ويقول حبيب الطائي في وصف مكانته التي بعثت على إثارة الأحقاد في
نفوس حسّاده^(٢):

لولا اشتعال النار فيما جاورت

ما كان يُعرف طيب عَرَفِ العُودِ
ويقر أبو تمام بأن حسد هؤلاء أدى إلى نشر فضائله التي صورها برائحة
العود الطيبة التي لا تملأ المكان إلا إذا اشتعلت فيها النار فكأن حسد هؤلاء
يدعوه إلى التمسك بخصاله والاستزادة من الفضائل واكتساب المكارم.
ويظهر الاختلاف بين مفهوم الصورتين فالممدوح بطيب شمائله هو
الذي يضيف الأريج على الحياة والرياض وبدونه لا يكون ذلك، أما أبو تمام
فحساده يبغضهم وكراهيته هم السبب في نشر فضائله وتثبيتها فرما أفادوه أكثر
من كونهم ألحقوا به الأذى.

(١) ابن تيمية: المتقي من أخبار المصطفى، ج ١، ط ٢، دار الفكر ١٣٩٣ هـ - ١٩٧٤ م: ٧٢، ٧٣.

(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٩٧، ط عزام.

ومن الصور التي التقى فيها المرواني بأبي تمام في هذه المعارضة صورة
الممدوح وهدفه من الغزو.

«إن مديح أبي تمام لقواد الخلافة العباسية في عصره صور معاركهم
ضد الروم ونقل مواقف اقترنت فيها الشجاعة بالبطولة في جو إنساني مفعم
بالقيم الخلقية الموضوعية والفخر القومي المتكبر والحميمة الدينية التي تضيفي
على مشاهد القتال جواً قدسياً يربطها بمشروع حضاري يمتد ما بين وقعة بدر
وعمورية»^(١).

إن أبا تمام ينظر إلى المعتصم بوصفه قائداً لا يأبه بالمال، إن هدفه الانتقام
لاستباحة عرض الدين في زبطرة، فالمعتصم لم يغزُ لسلب المال فغزوه غزو
محتسب الأجر عند الله جل وعلا لا لتحقيق مكسب مادي فهو لا يحتاج إلى المال
أو الذهب فإنه أنفق الذهب الذي لا حصر له في سبيل هدف أسمى وغاية
أشرف:

هيهات ا زُعزت الأرضُ الوقور به

عن غزو محتسب لا غزو مُكْتَسِبِ

لم يُنْفَق الذهبُ الرُبى بكثرتِه

على الحصى وبه فقر إلى الذهبِ

إن الأسود أسود الغاب همُّها

يومَ الكَرِيهة في المسلوب لا السُّلْبِ

أما الأصم المرواني فإنه صور ممدوحه ولم يكتف بسلب أرواح أعدائه

فقط إنما ضم إلى ذلك السلائب المادية فلا ضير من الرجوع بذلك كله:

(١) مقدمة الديوان: ٣٥.

أَلَقْتُ إِلَيْكَ بِأَيْدِي الذَّلِّ طَائِعَةً

وَمَكُنْتُكَ مِنَ الْمُسْلُوبِ وَالسَّلْبِ

ويقف المرواني عند صورة أخرى من تلك الصور التي أضفاها أبو تمام على المعتصم فهو خليفة وقائد ذو همة عالية لا تتحقق له الراحة الكبرى إلا بمروره على جسر من التعب فالوصول إلى المبتغى الأسمى لا يكون إلا بتقديم كثير من العناء والجهد:

بَصُرْتُ بِالرَّاحَةِ الْكُبْرَى فَلَمْ تُرَهَا

ثَنَالٌ إِلَّا عَلَى جِسْرٍ مِنَ التَّعَبِ

يأخذ المرواني هذا المعنى ويقول:

سَمَا إِلَى الشَّرَفِ الْأَقْصَى بِهِمَّتِهِ

دين مريح وعزم دائم التعب

وإن كانت الصياغة والقالب الذي وضع الطائي فيه فكرته أبهى وأنق وأسلس، إنها الصياغة السهلة الممتنعة.

ونقف عند موضع آخر لأبي تمام يمجّد فيه هذا الانتصار ويعظم سببه وداعيه وحدثه؛ فيصّله بأعظم الغزوات ويعقد بينهما صلة من النسب وثيقة:

فَبَيْنَ أَيَّامِكَ اللَّاتِي تُصِرْتُ بِهَا

وَبَيْنَ أَيَّامِ بَذْرِ أَقْرَبِ النَّسَبِ

ويأخذ المرواني هذا المعنى وهو نسب الغزوات إلى بعضها مما يدل على توالي الانتصارات وعظمتها إلا أنه ينسبها إلى غزوة عظيمة القدر كغزوة بدر التي قادها رسول الله صلى الله عليه وسلم وكان لها ما لها من تثبيت لأقدام المسلمين وإعلاء لشأن الإسلام فجاءت تؤكد حقهم ونصر الله لهم وهذا مناسب تماماً للهدف الذي خرج من أجله المعتصم فاتحاً عمورية، وفي موضع آخر ينسب هذا الفتح لفتوحات مماثلة تمت على أيدي الممدوح.

من يعاود هذا الفتح ثانية

أضعاف ما حدثوا في سالف الحقب

ويقصد به الفتح الذي سُمى بفتح جبل طارق نسبة إلى فاتحه طارق بن زياد الذي عبر إلى الأندلس.

ثم يعود إلى بدر:

ويلبس الدين غضاً ثوب عزته

كأن أيام بدر عنه لم تُغِب

ثم إلى غزوات أخرى قام بها:

إن أب من غزوة أفنت أعاديه

كان الإياب لأخرى أعظم النسب

لقد أثرى المرواني صورة هذا الفتح بما أحاطه من انتسابه أو تفوقه على فتوحات أخرى متعددة عظيمة لها من التاريخ مكانها وشأوها.

وقد يخرج المرواني في تصاويره عن حلقة الصور التمامية إلى صور شاعر العرب الأكبر.

يقول المرواني:

فكان سيفك نقاداً له بصراً

نفى الزئوف وأبقى خالص الذهب

وهذا البيت كما يرى صاحب الزاد أخذه المرواني من قول أبي الطيب:

لا تحسبوا من أسرتم كان ذا رَمَقٍ

فليس تاكل إلا الميتة الضبعُ

ولمّا عرض الله الجيوش بكم

لكي يكونوا بلا فسَلٍ إذا رجعوا

ونختتم هذه الدراسة الموجزة لهذه المعارضة لبائية أبي تمام التي تستأهل الوقوف عندها في موضع أكثر اتساعاً وأرحب مجالاً، نختتمها بتلك الصورة التي امتاز بها المرواني وتفرد وهي صورة الجبل حينما نزله الأمير فخر صعقاً من خشيته وهي صورة تكشف عن المخزون الديني وقد تمثل منه ذلك القصص القرآني حول جبل الطور جبل موسى الذي كلم الله فيه موسى تكليماً فلما تجلّت أنواره للجبل خرّ الجبل صعقاً من خشية الله، ونلتقط الأبيات التي يظهر فيها المعنى نفسه والتي يستعين فيها المرواني ببعض الأساليب والتعبيرات القرآنية:

وطود طارق قد حلّ الإمام به

كالطور كان لموسى أئمن الرتب

لو يعرف الطود ما غشاه من كرم

لم يسط الغور الكفّ للسحب

ولو تيقن بأساً حل ذروته

لعاد كالعهن من خوف ومن رهب

وحين جلى تدلى فوق أندلس

وجارح الطير لا ينفك عن كذب

يقول عز وجل في محكم التنزيل^(١):

﴿وَلَمَّا جَاءَ مُوسَىٰ لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي إِلَيْكَ قَالَ

لَنَ تَرَنِي وَلَٰكِنِ أَنْظِرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَنِي فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُ

لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقًا فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَنَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ

وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ﴾.

(١) سورة الأعراف: آية ١٤٣.

وفي تفسير الآية عند ابن كثير^(١):

«يخبر تعالى عن موسى عليه السلام أنه لما جاء لميقات الله تعالى وحصل له التسليم من الله سأل الله تعالى أن ينظر إليه... وقد أشكل حرف لن... وقيل إنها لنفي التأييد في الدنيا جمعاً بين هذه الآية وبين الدليل القاطع على صحة الرواية في الدار الآخرة... لما تجلّى ربه للجبل أشار بإصبعه فجعله دكاً... ما تجلّى منه إلا قدر الخنصر... أنه ساخ في الأرض فهو يهوي فيها إلى يوم القيامة... ذلك أن الجبل حين كشف الغطاء ورأى النور صار مثل دك من الدكاك... ورأى موسى ما يصنع الجبل فخر صعباً (فلما أفاق) والإفاقة لا تكون إلا عن غشي (قال سبحانه) تنزيهاً وتعظيماً وإجلالاً أن يراه أحد في الدنيا إلا مات وقوله (تبت إليك)... أن أسألك الرؤية (وأنا أول المؤمنين)... من بني إسرائيل».

لقد تجلت المجالات المعرفية المتعددة في هذا النص ممثلة في المعرفة التاريخية بالغزوات الإسلامية مثل غزوة بدر الكبرى، وفتح الأندلس على يد طارق بن زياد ونسبة هذا الجبل إليه وتسميته بجبل الفتح، وهذه المعرفة الأدبية الممثلة في معارضة العمورية ومعرفة دواعيها وأسبابها وأساليبها وخصائصها، ثم المعرفة المتميزة للنص الأندلسي وهي المعرفة النصية القرآنية والتي تمثلت هنا في قصة موسى وجبل الطور أو جبل موسى واستدعاء هذه القصة القرآنية وتوظيفها لخدمة النص وإضفاء هالة من القدسية والجلال على هذا الفتح الذي كانت هذه القصيدة إحدى الأماديح التي رصدت لهذا الفتح الجليل.

(١) ابن كثير: تفسير القرآن العظيم: ٢ / ٢٤٤.

ابن الخطيب يعارض أبا تمام^(١)

يَا كَوْكَبَ النُّحْسِ مِنْ قُرْبٍ عَلَى الْحَقْبِ بَلْكَ الذَّنَابِي أَنْتَ بِالْحَرْبِ وَالْحَرْبِ
لَمَّا رَأَيْتَاكَ حَقَّقْنَا الَّذِي وَصَفُوا لِلنَّاسِ مِنْ حَدَثَانِ جَاءَ فِي الْكُتُبِ
إِذْ قَالَ شَاعِرٌ طَيِّبٌ فِي قَصِيدَتِهِ وَهَوَّ الْمُقْلُدُ فِي عِلْمٍ وَفِي أَدَبِ
«وَحَوِّفُوا النَّاسَ مِنْ دَهْيَاءَ دَاهِيَةٍ إِذَا بَدَأَ الْكَوْكَبُ الْغُرْبِي دُو الذَّنَبِ»

هذه المقطوعة الهجائية لابن الخطيب تمثل تكثيفاً ماهراً لمدخل بائية أبي تمام التي سبق أن تعرضنا لها بالتحليل الفني من خلال معارضة الأصم الرواني لها.

وابن الخطيب يصور أبا الحسن النباهي بكوكب النحس (مدّئب هالي) الذي خوَّف النجمون به المعتصم لأن ظهوره وقربه نذير شؤم ولم يجعله ذا ذنب واحد إنما ذنابي ليبالغ في التشاؤم من مطلقه وأنه لا يأتي على الناس إلا بالمباغضة والخراب، وأن بظهوره تحقق ما قاله النجمون وهو هنا بخلاف ما جاء به أبو تمام من أن حرب المعتصم أخلفت مزاعم النجمين وتم له النصر إذن لسان الدين يسم النباهي بما تشاء منه منجمو المعتصم.

(١) لسان الدين بن الخطيب: الديوان، تحقيق محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م: ١/ ١٦٧.

والقطعة ترد أيضاً في نشر فرائد الجمان في نظم فحول الزمان لابن الأحمر، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الثقافة بيروت، ١٩٦٧م: ٢٥٢.

ومن أوائل من نبه إلى أن هذه المقطوعة من أطراف المعارضات للبائية المشهورة لأبي تمام في هجاء خصمه النباهي الدكتور محمد بن شريفه في كتابه أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة، طبعة دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٦م: ٦٠.

وإذا ما تحققنا من المقطوعة على قصرها الشديد نلاحظ أن لسان الدين أتى بما يستطيع من كلمات القافية لبائية أبي تمام بل إنه صرّع البيت الأول بها أيضاً (الحقْب - الكتب). إضافة إلى تضمين بيت أبي تمام برمته والإشارة قبله إشارة لها أكثر من دلالة.

أولاً قوله: (شاعر طيّ)، وقوله: (في قصيدته) يشير إلى مكانة أبي تمام وذيوع شعره في نهايات العصر الأندلسي وإعجاب الأندلسيين به كما يشير بصفة خاصة إلى مكانة قصيدته البائية في وصف عمورية.

ثانياً قوله: (وهو المقلد في علم وفي أدب) يفصح عن أن فن المعارضات أصبح فناً متصلاً عند شعراء الأندلس وإلى نهايات عصورهم وأنه لا يعاب عليهم أخذهم وتقليدهم لشعراء المشرق، بل إن ذلك من دواعي فخرهم واعتزازهم.

والـ (حَرْب) وهي في العمورية حَرْبٍ والحَرْبُ السلب والنهب وقد استعار أبو تمام التركيب الحَرْبِ والحَرْبِ من قول عنتره^(١):
فَمَنْ أَجَابَهُ نَجْمًا مِمَّا يَمْحَاذِرُهُ

وَمَنْ أَبِي ذَاقَ طَعْمِ الْحَرْبِ وَالْحَرْبِ

وهذه المقطوعة على قصرها كان لها ما أراد ناظمها لسان الدين بن الخطيب من دلالات على الغرض منها وهو الهجاء وقد استطاع ابن الخطيب أن يفني بالغرض دون تقصير بل ببراعة وإيجاز، وفي النقد الحديث لم يعد لأمر الطول والقصر أهمية في الدلالة على جودة العمل الفني وفي ذلك نذكر ما رآه د. عمر عبد الواحد إذ يقول: «لم يعد مهماً طول النص أو قصره، وإنما اكتمال دلالته»^(٢).

(١) ديوان عنتره: ٦٤.

(٢) التعلق النصي: ١٢.

كما يتفق القول السابق مع ما رآه فان ديك من أنه: «يمكن أن يتركب النص من جملة واحدة، أو حتى من كلمة واحدة»^(١).

وقد أثرت الاستشهاد بهذه المقطوعة للسان الدين بن الخطيب لتكون شاهداً على امتداد التأثير بشعراء المشرق وأن المعارضة هي نتاج المحفوظ المتدارس لم تكن مجرد صنعة إنما باتت طبعاً مألوفاً لكثرة الحفظ والنقش في نفس الأديب.

ويشير ابن خلدون إلى أثر الاطلاع على الأمثال الأدبية في مقدمته وهي إشارة من الأهمية بمكان إذ يقول: «اعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطاً، أولها الحفظ من جنسه، أي جنس شعر العرب، حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها ويتميز المحفوظ من الحر النقي الكثير الأساليب، وهذا المحفوظ المختار أقل ما يكفي فيه شعر شاعر من الفحول الإسلامية، مثل ابن أبي ربيعة وكثير وذي الرمة وجريز وأبي نواس وحبيب والبحتري والرضي وأبي فراس، وأكثر شعر كتاب الأغاني، لأنه جمع شعر أهل الطبقة الإسلامية كله، والمختار من شعر الجاهلية، ومن كان خالياً من المحفوظ فنظنه قاصراً رديئاً ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ، فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر وإنما هو نظم ساقط، واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ... وربما يقال إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادة عن استعمالها بتعينها، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه بأمثالها»^(٢).

(١) فان ديك: النص بنيانه ووظائفه، ت. د. محمد العمري ضمن كتاب في نظرية الأدب مقالات

ودراسات، ط أولى الرياض ١٩٩٧م: ٦١.

(٢) مقدمة ابن خلدون، ط. عبد الرحمن محمد، القاهرة.

الفصل الثاني

المعارضات الداخلية

وفي هذا الباب ألمح تلميحات سريعة بحيث أحيط إحاطة غير تفصيلية، وقد اكتفيت بالرصد دون التحليل، وأرى أن هذا الشق من المعارضات- الداخلية- يجب أن يفرد له بحث خاص لما له من وفرة نصوص وتنوع ألوان.

يهتم هذا الفصل من الباب الثاني بدراسة المعارضات الداخلية التي نشأت بين الأندلسيين أنفسهم في أنماط متعددة، منها ما جاء على صورة معارضات، ومنها ما جاء على صورة مراسلات ومجاوبات ومنها ما جاء على البديهة والارتجال ومنها ما جاء على صورة إجازات ومنها ما هو في لفظ أو تذييل أو قلب المعنى أو معارضة الشاعر لنفسه.

وفي هذا ما يدل على مدى استيعاب شعراء الأندلس لفن المعارضات وشغفهم وولوعهم به. على أنها ليست معارضات مباشرة إنما فيها بعض من عناصر المعارضة والوزن والقافية.

رصد لبعض المعارضات:

ومن هذا على سبيل المثال، معارضة:

بين ابن خميس^(١):

نظرت إليك بمثل عيني جُودَر

وتبسُّمتُ عن مثل سِمطَى جَوْهَرٍ

(١) أزهار الرياض: ٢ / ٣١٤.

وبين ابن مرج الكحل^(١):

عرج بمنعرج الكثيب الأعقر

بين الفرات وبين شط الكوثر

وكذا معارضة شمس الدين الكوفي^(٢):

روح الزمان هو الربيع فبكر

وانهض إلى اللذات غير منكّر

بين ابن أجروم^(٣):

أيها العارفون قدر الصبح

جدّدوا أنسنا بباب الفتوح

وبين الثغري التلمساني^(٤):

أيها الحافظون عهد الوداد

جدّدوا أنسنا بباب الجياد

يقول المقرئ :

«فالله أعلم أيها أخذ من الآخر، على أن الروي مختلف»^(٥).

بين أبي الوليد يونس القسطلي^(٦):

بنيت بدار القمرين دارا

فدع غمدان أو إيوان دارا

(١) نفسه: ٢ / ٣١٥.

(٢) النفح: ٥ / ٥٦.

(٣) النفح: ٧ / ١٢٣.

(٤) النفح: ٧ / ١٢١.

(٥) نفسه: ٧ / ١٢٣.

(٦) صفوان بن إدريس: زاد المسافر، أعده عبد القادر محمد، بيروت، ١٩٧٠م: ٥٩.

وبين صفوان بن إدريس^(١):

وَمُنَّةٌ خِيَّمَتْ بِالْخَضِرَاءِ دَارَا

وَزَّيْنَتْ بِشِشْنَعٍ نَعْلَى تَاجِ دَارَا

بين الشريف القاضي أبو القاسم^(٢):

يَا أَوْحَدَ الْأَدْبَاءِ أَوْ يَا أَوْحَدَ الْ

فَضْلَاءِ أَوْ يَا أَوْحَدَ الشَّرَفَاءِ

وبين صفوان ابن إدريس^(٣):

جَادَ الرَّبِّيُّ مِنْ بَائَةِ الْجُرْعَاءِ

نَوَّانٌ مِنْ دَمْعِي وَغَيْمِ سَمَاءِ

بين ابن بياح السبتي^(٤):

وَرَدَتْ بِهَا التَّنُوفَةُ وَهِيَ بَدْرٌ

فَلَمْ أَصْدَرْ بِهَا إِلَّا هَلَالَا

وبين التطيلي^(٥):

أَبَا حَسَنِ دَعَاءٍ أَوْ حَنِينَا

وَلَا آلُوكَ إِنْ كَانَتْ خَبَالَا

بين أبي الربيع سليمان بن أحمد القضاعي^(٦):

(١) نفسه: ٦٠.

(٢) النفع: ٦ / ٢٤٨.

(٣) الزاد: ٢٠.

(٤) الذخيرة: ق ١ / م ١ / ص ٥٩.

(٥) الديوان: ٢٤٣.

(٦) الذخيرة: ق ٣ / م ١ / ص ٥٠٨.

بعيشك إلا ما قصرت لنا الدجى

فقد زيد جنح الليل في طوله ضعفا

وبين ابن هانئ الأندلسي^(١):

أليتنا إذا أرسلت واردا وجفا

وبتنا نرى الجوزاء في قرطها شفا

بين أبي عبد الله بن الأبار^(٢):

لله دولا بـ يـ دور كأنه

ملك ولكن ما ارتقاء كوكب

وبين أبي عبد الله بن أبي الحسين^(٣):

ومنية الأضلاع تحنو على الثرى

وتسقي بنات الترب در التراب

احتذاء أبي الربيع سليمان بن أحمد القضاعي بقوله^(٤):

بعيشك إلا ما قصرت لنا الدجى

فقد زيد جنح الليل في طوله ضعفا

احتذى طريقة محمد بن هانئ الأندلسي^(٥):

أليتنا إذا أرسلت واردا وخفا

وبتنا نرى الجوزاء في أذنها شفا

(١) الديوان: ٢٧٠.

(٢) النفح: ٢ / ٢٨٧.

(٣) النفح: ٢ / ٢٨٧.

(٤) الذخيرة: ق ٣ / م ١ / ص ٥٠٨.

(٥) ديوان ابن هانئ: ٢٧٠.

بين التيجاني^(١):

يا ساحر الأحاظ يا فتاكها

فُتيا جوار الصد من أفتاكها

وبين حازم^(٢):

لم تدر إذ سألتك ما أسلاكها

أبكت أسي أم قطعت أسلاكها

بين عبد العزيز الفشتالي^(٣):

أولئك فخرى إن فخرت على الورى

ونافس بيبي في الولا بيت سلمان

وبين أبي الفتح التونسي^(٤):

سلو البارق النجدي عن سحب أجفاني

وعما بقلبي من لواعج نيراني

وبين ابن الخطيب لسان الدين^(٥):

أطاع لساني في مديحك إحساني

وقد لهجت نفسي بفتح تلمسان

(١) النفح: ٣ / ١٤٨.

(٢) الديوان: ٨٧.

(٣) النفح: ٥ / ٢٨.

(٤) النفح: ٥ / ٢٩.

(٥) نفسه: ٥ / ٣٢.

وكذا الفقيه عمر الزجّال^(١):
 تعالَ نَجِدْهَا طَرِيقَةَ سَاسَانِ
 نَعَضُّ عَلَيْهَا مَا نُوَالِي الْجَدِيدَانِ
 وكذا ابن زمر^(٢):
 لعلَّ الصَّبَا إِن صَافَحَتْ رَوْضَ نَعْمَانِ
 تُؤَدِّي أَمَانَ الْقَلْبِ عَنْ ظَبْيَةِ الْبَانِ
 بين القاضي المزدغي^(٣):
 يَا فَاسَ حَيَّا اللَّهَ أَرْضُكَ مِنْ ثَرَى
 وَسَفَاكَ مِنْ صَوْبِ الْغَمَامِ الْمُسْبِلِ
 وبين الكاتب الثغري^(٤):
 قَمِ مَبْصَرًا زَمَنَ الرَّبِيعِ الْمَقْبِلِ
 ثَرَمًا مِثْرُ الْجَمْتِي وَالْمَجْتَلِي
 بين ابن جابر^(٥): المعروفة ببديعة العميان وفيها التورية بسور القرآن
 ومدح الرسول:
 فِي كُلِّ فَاتِحَةِ الْقَوْلِ مَعْتَبَرِهِ
 حَقُّ الشَّانِ عَلَى الْمَبْعُوثِ بِالْبَقَرِهِ
 وبين جماعة عارضوا منحأها في تضمين السور ومنهم قول بعضهم^(٦):

(١) النفح: ٥ / ٤١.

(٢) نفسه: ٥ / ٤٦. وكذلك ترد القصيدة في ديوان ابن زمر، تحقيق محمد توفيق، طبعة دار الغرب الإسلامي، ط١، ١٩٩٧م: ٤٩٣.

(٣) النفح: ٧ / ١٢٨.

(٤) نفسه: ٧ / ١٢٦.

(٥) النفح: ٧ / ٣٢٤.

بسم الإله انفتاح الحمد والبقرة

مُصَلِّياً بِصَلَاةٍ لَمْ تَزَلْ عَطْرَهُ

* بين ابن زمرك^(٢):

هِيَ نَفْحَةٌ هَبَّتْ مِنَ الْأَنْصَارِ

أَهْدَتْكَ فَتَحَ مَمَالِكَ الْأَمْصَارِ

وبين ابن خفاجة^(٣):

سَمَحَ الْخَيَالُ، عَلَى النَّوَى، بِمَزَارِ

وَالصَّبْحُ يَمْسَحُ عَنْ جَبِينِ نَهَارِ

بين ابن الخطيب^(٤):

مَا عَلَى الْقَلْبِ بَعْدَكَ مِنْ جُنَاحِ

أَنْ يُرَى طَائِراً بِغَيْرِ جَنَاحِ

وبين أبي زكريا بن خلدون^(٥):

مَا عَلَى الصَّبِّ فِي الْهَوَى مِنْ جُنَاحِ

أَنْ يُرَى حِلْفَ عَبْرَةٍ وَافْتِضَاحِ

بين ابن عمار^(٦):

أَدْرَ الزَّجَاجَةُ فَالْنَسِيمُ قَدْ انْبَرَى

وَالنَّجْمُ قَدْ صَرَفَ الْعَنَانَ عَنِ السَّرَى

(١) نفسه: ٣٢٦ / ٧.

(٢) نفسه: ١٧٢ / ٥.

(٣) الديوان: ١٢٨.

(٤) أزهار الرياض: ١ / ٢٣٧.

(٥) نفسه: ١ / ٢٣٩.

(٦) أزهار الرياض: ٣ / ١٧٤.

وبين حازم القرطاجني^(١):
أدر المدامة فالتسليم مُؤرَّجُ

والرَّوضُ مرقومُ البرودِ مُدَبَّجُ

بين الصابوني الإشبيلي^(٢):
شخصت لعزم البين فاخرمت شخصي

زيادة وجد تنهك الجسم بالنقص

وكذلك ابن الأبار^(٣):
أتجحد قتلي ربة الشنف والخرص

وذاك لمجي من غَضَبها الرُّخص

وكذلك ابن عريبة^(٤):
أشار لدى التوديع بالعَنَم الرُّخص

وبان فلا أهلا ببان ولا دعص

وبين حازم القرطاجني^(٥):
مُنَى النفسِ يدني منكم والنوى تُقصي

فكم ذا يطيع الدهرُ فيكم وكم يعصي

بين صفوان بن إدريس^(٦):

(١) الديوان: ٢٨.

(٢) منهاج البلغاء: ٨٠.

(٣) نفسه: نفسه.

(٤) نفسه: نفسه.

(٥) ديوان حازم: ٦٤.

(٦) زاد المسافر: ٢٥.

هل رسول البرق يغتتم الأجر

فينشر عني ماء عبرته نثرا

وبين الرصافي^(١):

خليلي ما للبيد قد عبت نثرا

وما لرووس الركب قد رُئحت سُكرا

بين ابن الأبار معارضاً الرصافي في المعنى^(٢):

ونهر كما ذابت سبائك فضة

حكى بمحانيه انعطاف الأرقام

وله في معناه أيضاً:

سقياً لروض رُدْئه راد الضحا

وحامه طربا يناغي البلبلا

وله في معناه أيضاً:

لله نهـر كالحُـباب

ترقشة سامي الحُباب

الرصافي يصف نهر إشبيلية الأعظم^(٣):

ومهدل الشطين تحسب أنه

مُـسَيِّلٌ من ذُرَّةٍ لصفاءه

(١) ديوان الرصافي: ٦٨.

(٢) أزهار الرياض: ٣ / ٢٢٣.

(٣) الديوان: ٢٦.

المراسلات والمجاوبات

* كتب ابن جابر إلى الصلاح الصفدي^(١):

إن البراعة لفظ أنت معناه

وكل شيء بديع أنت معناه

فأجابه الصفدي^(٢):

يا فاصلاً كرمت فينا سجاياه

وخصمتنا باللالى في هداياه

* كتب راشد بن سليمان إلى ابن لبون^(٣):

نقلت روعي آيما تثقيل

فيما قصدت له من التمويل

فراجعه ابن لبون^(٤):

لا والذي ولأك الوية الندى

وحباك من خطط العلا بمزيل

* كتب ذو الرياستين إلى ابن عمار^(٥):

ضمان على الأيام أن أبلغ المنى

إذا كنت في ودي مسيراً ومعلنا

(١) النفع: ٢ / ٦٨٤.

(٢) نفسه: نفسه.

(٣) الذخيرة: ق ٣ / م ١ / ص ١٠٦.

(٤) نفسه: نفسه.

(٥) نفسه: ق ٣ / م ١ / ص ١٢١.

فأجابه ابن عمار^(١):

هصرت لي الأيام طيبةً الجنى

وسوغتني الأحوالُ مقبلةً المنى

* كتب ابن أبي عبده إلى ابن عبد ربه^(٢):

أعدّها في تصابيها جذاعاً

فقد فضّت خواتمها نزاعاً

قلوبٌ يستخفُّ بها التصابي

إذا سكبت لها طارت شعاعاً

فأجابه ابن عبد ربه بأبيات منها:

متى يمشي الصديق إلى فتراً

مشيت إليه من كرم ذراعاً

* كتب الوزير أبو جعفر بن سعدون إلى ذي الرياستين^(٣):

فدينّاك لا يُسطيعك النظم والشرُّ

فأنت مليكُ الأرض وانفصل الأمرُ

فراجعهُ ذو الرياستين^(٤):

إليك فلولا أنت لم ينظم الدرُّ

ولا التام في مدح نظامٍ ولا شرُّ

(١) نفسه: نفسه.

(٢) جذوة المقتبس: ٦٢.

(٣) نفسه: ص ١٢٢.

(٤) نفسه: نفسه.

* أرسل أبو مروان بن الجزيري^(١):
قل للوزير الذي بانت فضائله

وقام فينا مقام الغيث نائله

فأجابه ابن شهيد^(٢):
يا سيِّداً أَرَجَّتْ طيباً شمائله

وشاكت شِعْرُهُ حسناً رسائله

* أرسل ذو الوزارتين أبو عامر^(٣):
تباعدنا على قرب الجوار

كأننا صَدَدْنَا شحط المزار

فأجابه ابن زيدون^(٤):
هواي وإن تناءت عنك داري

كمثل هواي في حال الجوار

* أرسل عبد الله بن القلاس^(٥):
قل لأبي مروان شيخ المجون

شاعر ذا العصر العزيز القرين

فأجابه ابن الصقيل^(٦):

(١) الذخيرة: ق ١ / م ١ / ص ٢١٨.

(٢) نفسه.

(٣) النفع: ٣ / ٢٧٤.

(٤) نفسه.

(٥) الذخيرة: ق ٢ / م ٢ / ص ٨٠٧.

(٦) نفسه.

أهكذا يفعل الصالحون

تقبل إيماناً من الفاسقين؟!

* أرسل المعتمد^(١):

يا خير من يلحظه ناظري

شهادة ما شأنها زور

فأجابه ابن زيدون^(٢):

حظي من نعماك موفور

وذنب دهري بك مغفور

* من ابن مرزوق^(٣):

يا قادماً وافى بكل نجاح

أبشر بما تلقاه من أفراح

فأجابه لسان الدين^(٤):

راحت تذكرني كؤوس الراح

والقرب يخفض للجنوح جناحي

* من أبي عبد الله بن راجح^(٥):

أما والذي لي في حُلاك من الحمد

ومالك ملاكي لدى من الرفد

(١) النفح: ٤ / ٢٦٨.

(٢) نفسه: ٤ / ٢٦٩.

(٣) النفح: ٦ / ٦٤.

(٤) نفسه: ٦ / ٦٥.

(٥) النفح: ٦ / ٨٤.

فأجابه لسان الدين^(١):

أجلُّكَ عن عتبرٍ يغضُّ من الودِّ

وأكرمُ وجهٍ العذرِ منك عن الردِّ

* من لسان الدين^(٢):

أمن جانب الغربي نفحةً بارح

سُرتُ منه أرواح الجوى في الجوارح؟

فأجابه ابن راجح^(٣):

أمن مطلع الأنوار لحظةً لامح

تعاذُ لفرودٍ عن الحي نازح

* من لسان الدين^(٤):

أبا قاسم لا زلتَ للفضلِ قاسماً

بميزانٍ عدلٍ ينصرُ الحقُّ مَنْ نُصرُ

فأجابه ابن رضوان^(٥):

حقيقة أبا عبد الإله بك الذي

لذهبه في البرِّ يتضح الأثرُ

* من لسان الدين^(٦):

(١) نفسه: نفس الصفحة.

(٢) نفسه: ٨٥ / ٦.

(٣) نفسه: ٨٦ / ٦.

(٤) النفح: ١٠٦ / ٦.

(٥) نفسه: ١٠٧ / ٦.

(٦) نفسه: ١٢٤ / ٦.

أَمَسْتَخْرِجاً كَنْزَ الْعَقِيقِ بِأَمَاقِي

أَنَاشِدُكَ الرَّحْمَنَ فِي الرُّمُقِ الْبَاقِي

فَأَجَابَهُ ابْنُ الْجَيَّابِ^(١):

سَقَانِي فَأَهْلًا بِالْمَدَامَةِ وَالسَّاقِي

سُلَافًا بِهَا قَامَ السُّرُورُ عَلَى سَاقِي

* مِنْ لِسَانِ الدِّينِ^(٢):

أَذَرْنَا وَضَوْءَ الْأَفَقِ قَدْ صَدَعَ الْفَضَا

مَدَامَةً عَتَبَ بَيْنَنَا نَقْلُهَا الرِّضَى

فَأَجَابَهُ ابْنُ الْجَيَّابِ^(٣):

أَلَا حَبِذَا ذَاكَ الْعَتَابِ الَّذِي مَضَى

وَلَا جَرَّةً وَاشِ بِزُورٍ تَمُضُّ مَضَا

* مِنْ لِسَانِ الدِّينِ^(٤):

قَدْ قَبَلْنَا جِيَادَكُمْ الدُّهْمَ لَمَّا

أَنْ بَلَوْنَا مِنْهَا الْعَتَاقَ الْحَسَانَا

فَأَجَابَهُ ابْنُ الْبِنَاءِ^(٥):

هَآكِهَآ ضَمَّرَا مَطَايَا حَسَانَا

نَشَاتُ فِي الرِّيَاضِ قُضْبًا لِدَانَا

(١) نفسه: نفس الصفحة.

(٢) نفسه: ١٦٥ / ٦.

(٣) نفسه: ١٦٦ / ٦.

(٤) النفح: ١٢٩ / ٦.

(٥) نفسه: ١٣٠ / ٦.

* بين الشريف القاضي أبو القاسم^(١):

هات الحديث عن الركب الذي شخصا

فأجابه ابن هاني^(٢):

لولا مشيب بفودي للفؤاد عصي

أنضيت في مهمه التشيب لي قلصا

* أرسل لسان الدين^(٣):

عندي لموعدك افتقار عرج

وعهودك افتقرت إلى إيجازها

فأجاب ابن الصباغ^(٤):

يا مهدي الدر الثمين منظماً

كلمًا حلال السحر في إيجازها

* أرسل ابن سعيد^(٥):

يا من أجانب ذكر أسـ

مه وحسي علامـ

فأجابه حفصة الركونية^(٦):

يا مدعي في هوى الحسـ

من والغرام الإمامـ

(١) نفسه: ٢٤٦ / ٦.

(٢) نفسه: نفس الصفحة.

(٣) نفسه: ٢٥٧ / ٦.

(٤) نفسه: نفس الصفحة.

(٥) النفح: ١٧٣ / ٤.

(٦) نفسه: نفس الصفحة.

* أرسلت ولادة بنت المستكفي^(١):

ألا هل لنا من بعد هذا التفرق

سبيل فيشكو كل صبٍّ بما لقي

فأجابها ابن زيدون^(٢):

لحى الله يوماً لست فيه بمثل

مُحبِّاك من أجل الثوى والتفرق

* ابن الجياب كتب إلى لسان الدين^(٣):

أيا كتابي إذا ما جئت مالقة

دار المكارم من ثنى ووحدان

فلا تُسلم على ربع بذي سلم

بها وسلم على ربع لسلمان

فأجابه لسان الدين:

يا ليت شعري هل يُقضي تألفنا

ويثنى الشوق عن غاياته الثاني

أو هل يحن على نفسي معذبها

أو هل يرق لقلبي قلبي الثاني

* وكتب بعض الأدباء إلى ابن حزم الأندلسي بقوله^(٤):

سألت الوزير الفقيه الأجل

سؤال مُدِلٍّ على من سأل

(١) نفسه: ٢٠٦ / ٤.

(٢) نفسه: ٢٠٧ / ٤.

(٣) أزهار الرياض: ٣١٣ / ١.

(٤) النفح: ١٦٠ / ٤.

فأجابه ابن حزم بقوله:

إذا كان ما قلته صادقاً

وكنيت تحرّيتَ جهداً المقلّ

* كتب أبو الحكم بن هرودس^(١):

يا سمياً في علم مجدك ما يحـ

تاج فيه هذا النهار المطيرُ

فأجابه أبو جعفر:

أيها السيد الأجل الوزير

الذي قدره مُعلّى خطيرُ

* كتب ابن عمّار^(٢):

تحبّهم وجهُ الأفقِ واعتلتُ النفسُ

لأن لم تلح للعين أنت ولا شمسُ

فأجابه المعتمد:

خيلني قولا هل على ملامّة

إذا لم أغب إلا لتحضرنى الشمسُ

* كتب ابن زيدون:

أنت إن تغزّ ظافر

فلـيطع من ينافر

ففكر المعتمد وجاوبه:

يا خير من يلحظه ناظري

شهادة ما شأنها زورُ

(١) نفسه: ٢٠١ / ٤.

(٢) نفسه: ٣١٤ / ٤.

فكتب إليه ابن زيدون:

حظي من نعماك موفور

وذنب دهرى بك مغفور

والقصائد في النفع^(١).

* كتب المهدي:

مالي بشكر الذي أوليت من قبل

لو أني جزت نطق اللسن في الحلل

فأجابته مريم بنت أبي يعقوب:

من ذا يجاريك في قول وفي عمل

وقد بدرت إلى فضل ولم تسل

والقطعتان في النفع^(٢).

* كتب أبو عامر بن يتق:

يا هند هل لك في زيارة فتية

نبدوا المحارم غير شرب السلسل

سمعوا البلابل قد شدوا فتذكروا

نغمات عودك في الثقل الأول

فكتبت إليه هند جارية أبي محمد الشاطبي في ظهر رقعة:

يا سيداً حاز العلا عن سادة

شم الأنوف من الطراز الأول

حسني من الإسراع لحوك أنسي

كنت الجواب مع الرسول المقبل

(١) النفع: ٤ / ٢٦٨ - ٢٦٩.

(٢) نفسه: ٤ / ٢٩١.

والقطعتان في النفع^(١).

* مخاطب محمد بن محمد بن حزب الله مرتجلاً^(٢):

لا تجزعي نفسي لفقد معاشري

وذهاب مالي في سبيل القادر

فأجابه أبو الحاج المنتشافري:

سُراني يا قلبي المشوق وناظري

بمزار ذي الشرف السني الطاهر

ثم خاطبه القاضي المنتشافري بعد انصرافه إلى وطنه^(٣):

أبى الدمع بعدك إلا انفجارا

لدهر بعيدك في الحكم جارا

فأجابه محمد بن حزب الله:

تألق برق العلا واستنارا

فأجج إذ لاح في القلب نارا

* كتب ذو الوزارتين أبو عبد الله بن أبي الخصال^(٤):

أني أهزك هز الصَّارم الخَلِيم

وبيننا كل ما تدرية من ذَمَم

فأجابه ابن قزمان الزُّهري:

أتى من الجمد أمرٌ لا مَرَدُّ له

غشى على الرأس فيه لا على القَدَم

(١) النفع: ٢٩٣ / ٤.

(٢) الإحاطة: ٣٦٩ / ٢.

(٣) نفسه: ٣٦٩ / ٢.

(٤) نفسه: ٤٩٥ / ٢.

* خَاطَبَ الشَّيْخَ الْقَاضِي الشَّرِيفَ أَبُو الْقَاسِمِ الْحُسَيْنِي^(١):
هَلَّتِ الْحَدِيثُ عَنْ الرِّكْبِ الَّذِي شَخَصَا

فَأَجَابَهُ أَبُو عَبْدِ اللَّهِ بْنِ هَانِي:

لَوْلَا مَشِيبٌ بِقَوْدِي لِلْفَوَادِ عَصَا

نَضَيْتُ فِي مُهِمَّةِ التَّشْيِيبِ لِي قَلَصَا

* كَتَبَ ابْنُ شَهِيدٍ يَخَاطِبُ صَدِيقَ عَمْرِهِ ابْنَ حَزْمٍ^(٢):

وَلَمَّا رَأَيْتَ الْعَيْشَ وَلَّى بِرَأْسِهِ

وَأَيَقَنْتُ أَنَّ الْمَوْتَ لَأَشْكُ لَأَحْقِي

وَرَدُّ عَلَيْهِ ابْنُ حَزْمٍ^(٣):

أَبَا عَامِرٍ نَادَيْتُ خِلَاءَ مَصَانِفَا

يَفْدِيكَ مِنْ دُهِمِ الْخُطُوبِ الطَّوَارِقِ

قَالَ أَبُو الْحَسَنِ ابْنُ سَابِقٍ الْكَاتِبُ^(٤):

مَنْ كَانَ يَطْلُبُ مِنْ أَصْحَابِنَا صَلَاةَ

عَلَى فِرَاقِ أَبِي عَيْسَى بْنِ لُبُونٍ

فَلَمَّا سَمِعَهُ ابْنُ رَزِينٍ قَالَ^(٥):

هَبُّوا لَنَا حَفْلَكُمْ مِنْ آلِ لُبُونٍ

كَمْ تَبْخُلُونَ عَلَيْنَا بِالرِّيَاحِينَ

(١) الإحاطة: ٣ / ١٤٥.

(٢) ديوان ابن شهيد: ١٣٣.

(٣) الذخيرة: ق ١ / م ١ / ص ٢٨٣.

(٤) نفسه: ق ٣ / م ١ / ص ١٢٣.

(٥) نفسه: نفسه.

اشتراك شاعرين في قول قصيدة واحدة

ومن ذلك ما دار بين أبي جعفر وابن سيد^(١):

فقال أبو جعفر:

سَقَنِي وَالْأَفْـقُ بُـرْدٌ بِـنْجُومِ اللَّـيْلِ فـاعْلَمُ

فقال ابن سيد:

وَبِـسَاطِ النَّهْرِ مـنْهَا وَهـو فِـضْيُ مـدَرِّهـمُ

والقصيدة في النفع.

اشتراك الشاعرين في البيت الواحد:

ومن ذلك ما دار بين ابن حمديس والمعتمد^(٢):

قال المعتمد:

انظرهما في الظلام قد لجمَا

قال ابن حمديس:

كما رنا في الدُّجَّةِ الأسدُ

قال المعتمد:

يفتح عينيه ثم يطبقها

قال ابن حمديس:

فَعَلَ امرئ في جفونه رَمْدُ

والقصيدة في النفع.

(١) النفع: ٤ / ١٩٨.

(٢) نفسه: ٤ / ٢٧٠.

إجازات:

ومن بارع الإجازة^(١):

قال ابن قوشتر:

عابسه بالزُّرق الذي يجفونه

والماء أزرق والسُّنان كذلكا

فقال الشاطبي:

والماء يُهدي للنفوس حياتها

والرمح بشرعُ للمنون مسالكا

فقال أبو بكر بن طاهر:

وكذاك في أجفانه سببُ الردى

لكن أرى طيب الحياة هنالكا

* ركب المعتمد في النهر ومعه ابن عمّار وزيره، وقد زردت الريحُ النهر، فقال

ابن عماد لابن عمار:

صنيع الريحُ من الماء زردُ

فأطال ابن عمار الفكرة، فقالت امرأة من الغسالات:

أي درع لقتالٍ لو جمَدُ^(٢)

* وأراد المعتصم بن صمادح أن يختبر جارية اسمها غاية المنى فقال لها: أجيّزي

اسألوا غايَةَ المنى مَنْ كسا جسمي الضني

فقالت:

وأراني موهُّاسيقول الهوى أنا^(١)

(١) النفح: ٢٢ / ٤.

(٢) نفسه: ٢١١ / ٤.

* قال أبو جعفر:

انظر إلى الشمس قد الـ
فقال ابن سيد:
صفت على الأرض خدأ

مسي المرأة ولكن
والقصيدة في النفع^(٢).
من بعدها الأفق يصدا

* قال أبو جعفر:

نثر الطل عرودة
فقال ابن سيد:
ونضنا الليل برودة

وبدا الصبح بوجه
والقصيدة في النفع^(٣).
مطلع فينا سعودة

* قال ابن سيد:

اخلع على النهر ثوب الـ
كبرى فذلك واجب

فقال أبو جعفر:

وانظر إلى السرج فيه
كالزهر ذات الندائب

والقطعة في النفع^(٤).

(١) نفسه: ٢٨٦ / ٤.

(٢) النفع: ١٩٧ / ٤.

(٣) نفسه: ١٩٩ / ٤.

(٤) نفسه: ١٩٨ / ٤.

عقد ألفاظ شاعر آخر

أبو جعفر الإلبيري^(١):

تريك قدأ على رذف تجاذبـه

كخوطة في كتيب الرمل قد نبتت

ريأ القرنفل في ربح الصبا سحرأ

يضئوع منها إذا نحوي قد التفئت

عقد بهما ألفاظ قول امرئ القيس^(٢):

إذا قامتـا تضئوع المسك منهما

نسيم الصبا جاءت بريأ القرنفل

كذلك قول أبو جعفر نفسه^(٣):

ولولا نجاد العيس حول ديارها

غداة منى لم يبق في الركب مؤخرم

عقد فيه قول قيس بن الخطيم^(٤):

ديارُ التسي كنا ولحن على منى

تحوط بنا لولا نجاد الركائب

(١) النفع: ٣ / ٦٨٤.

(٢) ديوان امرئ القيس: ٣٢.

(٣) النفع: ٣ / ٦٨٤.

(٤) ديوان قيس بن الخطيم: ٣٤.

التخميس

* ابن جابر الغساني يَخْمُسُ على بيتين لابن الخطيب:
ابن الخطيب^(١):

يا مصطفى من قبل نشأة آدم
والكون لم تفتح له أغلاق
أيروم مخلوق ثناءك بعدما
أثنى على أخلاقك الخلاق
ابن جابر:

يا سائراً لضريح خير العالم
يُنهي إليه مقال صبّ هائم
بالله نَادِ وُقْلَ مقالة عالم
يا مصطفى من قبل نشأة آدم
والكون لم تفتح له أغلاق
بثناك قد شهدت ملائكة السما
والله قد صلى عليك وسلّمَا
يا مجتبي ومعظماً ومكرماً
أيروم مخلوق ثناءك بعدما
أثنى على أخلاقك الخلاق

(١) أزهار الرياض: ١ / ٣١٩.

التذييل

ومن أمثلته ما جاء في النفع «كتب الشيخ الإمام العالم العلامة أبو عبد الله محمد ابن الصائغ الأندلسي النحوي عند قول الحريري "أما أن يعززا بثالث" ما نصّه: قد جيء لهما بثالث ورابع في قافيتهما، وهو قول بعض الفضلاء.

ما الأمة اللكعاء بين السورى

كمسلم خُرأتى ملامّة

فَمّة إذا استجديت من قول لا

فالحرُّ لا يملأ منها فَمّة

ثم قال: وبخامس وبسادس:

انقُدْ مَهْـوَى أَزْرِهِ فائْتَنِي

مّة يا عدولي في الذي انقُدْ مّة

مَنْـدَمَةٌ قَتْلُ الْمَعْنَى فَلَا

ترسل سهام اللحظ تأمن دَمّة^(١)

(١) النفع: ٢٣ / ٤.

نماذج تطبيقية

حازم القرطاجني يعارض ابن عمار

قصيدة حازم^(١)

[الكامل]

- ١- أدر الزجاجة فالنسيم مؤرج
والروض مرقوم البرود مدبج
- ٢- والأرض لابسة برود محاسن
فكأنما هي كاعب تبرج
- ٣- والنهر لما ارتاح معطفه إلى
لقيا الريح غبابة متموج
- ٤- بمسي الأصل بمسجدي شعاعه
أبدا يؤشّي صفحة ويدبج
- ٥- وتروم أبدي الريح تسلب ما اكتسى
فتزيده حسناً بما هي تنسج
- ٦- فارتج لشريك كأس راح نوزها
بل بدرها في مائها يتوهج
- ٧- واسكر بنشوة لحظ من أحبيته
أو كأس خمر من ماء تمزج

(١) الديوان: ٢٨.

٨- واسمع إلى نغمات عُودٍ تطبى

قلبَ الخلى إلى الهوى وثهيج

٩- بمٍ وزيرٌ يسعدانِ مثانِيَا

ومثالِثاً طَبَقَاتِهَا تَتَدَرُجُ

١٠- مَنْ لَمْ يُهَيِّجْ قَلْبَهُ هَذَا فَمَا

لِلْقَلْبِ مِنْهُ مَحْرُكٌ وَمُهَيِّجٌ

١١- فَاجِبٌ فَقَدْ نَادَى بِالْأَسْنِ حَالَهُ

لِلْأَمَنِ دَهْرٌ لِلْهِمُومِ مَفْرَجٌ

١٢- طَرِبْتُ جَمَادَاتٍ وَأَنْصَحَ أَعْجَمٌ

فَرَحاً، وَأَصْبَحَ مِنْ سُرُورٍ يَهْزُجُ

١٣- أَفِيضْ لِحَيِّ الْجَمَادِ مَسْرَةً

وَالْحَيِّ لِلْسَرَاءِ مِنْهُ أَحْوَجُ؟

١٤- مَا الْعَيْشُ إِلَّا مَا نَعِمْتَ بِهِ وَمَا

عَاطَاكَ فِيهِ الْكَأْسُ ظَبِيٌّ أَدْعَجُ

١٥- تَمَنَّ يَرْوُوكَ مِنْهُ رِدْفٌ مُرْدَفٌ

عَبِلٌ وَخَصِرٌ ذُو اخْتِصَارٍ مُدْمَجُ

١٦- فَإِذَا نَظَرْتَ لَطْفَةً وَلُغْرَةً

وَلِصْفَحَةٍ مِنْهُ بَدَتْ تَنَاجِجُ

١٧- أَيقَنْتَ أَنْ ثَلَاثُهُنَّ وَمَا غَدَا

مَنْ تَحْتَهَا يَنْتَادُ أَوْ يَسْتَمُوجُ

١٨- لَيْلٌ عَلَى صَبِيحٍ عَلَى بَدْرِ عَلَى

غُصْنٍ تَحْمِلُهُ كَثِيبٌ رَجْرَجُ

١٩- كَأْسٌ وَمَحْبُوبٌ يَظْلُ بِلِحْظِهِ

قَلْبُ الْخَلِيٍّ إِلَى الْهَوَى يُسْتَدْرَجُ

٢٠- يَا صَاحِبَ مَا قَلْبِي بِصَاحِرٍ عَنِ هَوَى

شَيْئَيْنِ بَيْنَهُمَا الْمَنَى تُسْتَنْجَجُ

٢١- وَمَهْجَتِي الظُّيُ الَّذِي فِي أَضْلَعِي

قَدْ ظَلَّ وَهُوَ يَشْجُهَا وَيُوجِّجُ

٢٢- نَادَيْتُ حَادِيَّ عَيْسَهُ يَوْمَ النَّوَى

وَالْعَيْسُ تُحْدِي وَالْمَطَايَا تُخْدَجُ

٢٣- قَفْ أَيْهَا الْحَادِي أَوْدُعْ مَهْجَةً

قَدْ حَازَهَا دُونَ الْجَوَانِحِ هَوْدَجُ

٢٤- لَمَّا تَوَاقَفْنَا فِي أَحْدَاجِهَا

قَمَرٌ مَنِيرٌ بِالْهَلَالِ مَتَوَجُّجُ

٢٥- نَادَيْتُهُمْ: قُولُوا لِبَدْرِكُمْ الَّذِي

بِضْيَائِهِ تَسْرَى السَّرَكَابُ وَثُلُذُ

٢٦- يُخَيِّى الْعَلِيلَ بِلِحْظِهِ أَوْ لَفْظِهِ

تُطْفِئُ غَلِيلًا فِي الْحَشَا يَتَاجَجُ

٢٧- قَالُوا لَخَافَ يَزِيدُ قَلْبَكَ لَاعِبًا

فَاجَبْتُهُمْ خَلُّوا السَّوَاعِجَ ثُلَعَجُ

٢٨- وَبَكَيْتُ وَاسْتَبَكَيْتُ حَتَّى ظَلُّ مِنْ

عِبْرَاتِنَا بِحَسْرٍ يَبْحَرُ يُفْزَجُ

٢٩- وَبَقِيتُ أَفْتَحُ بَعْدَهُمْ بَابَ الْمَنَى

مَا بَيْنَنَا طَوْرًا وَطَوْرًا أَرْتَجُ

٣٠- وأقول: يا نفسي اصبري فعسى النوى

بصباح ليلٍ قُرْبها يتبَلَّج

٣١- فترقبِ السراءَ من دهرٍ دجا

فالدهرُ من ضدٍ لُضدٍ يخرج

٣٢- وترجُ فُرْجة كلِّ هم طارقٍ

فلكلِّ همٍ في الزمان تفرُّجُ

قصيدة ابن عمار^(١)

أدر الزجاجة فالنسيم قد انبرى
والنجم قد صرف العنان عن السرى
والصبح قد أهدى لنا كافوره
لما استرد الليل منا العنبر
والروض كالحناء كساه زهره
وشياً وقلده نداء جوهرا
أو كالغلام زها بورد رياضه
خجلاً وتاه بأسنهن معذرا
روض كأن النهر فيه معصم
صاف أطل على رداء أخضرا
وتهزه ريح الصبا فتخاله
سيف ابن عباد يبدد عسكرا
الحاجب المنصور سيف الدولة الـ
معطي من الحباء الأكبر
علق الزمان الأخضر المهدي لنا
من ماله العلق النفيس الأخطرا
ملك إذا ازدحم الملوك بمورد
ومحاه لا يردون حتى يصدرا

(١) النفح: ١ / ٦٥٥. ومحمد بن عمار الأندلسي دراسة أدبية تاريخية: ١٨٩.

أندى على الأكباد من قطر الندى

قداح زند المجد لا ينفك من

مختار إذ يهب الخريدة كاعباً

أيقنت أنسي من ذراه بجنة

وعلمت حقاً أن روضي مخصب

يا سائلي ما حص إلا خاتم

من لا توازنه الجبال إذا احتبى

ماض وصدر الرمح يكهم والظبا

لا خلق أقرأ من شفار حسامه

قناد المواكب كالكوكب فوقهم

من كل أبيض قد تقلد أيضاً

والذ في الأجفان من سنة الكرى

نار الوغى إلا إلى نار القرى

والطرف أجرد والحسام مجوهراً

لما سقاني من نداء الكوثر

لما سألت به الغمام المطرا

أبصرت إسماعيل فيه خنصراً

من لا تسابقه الرياح إذا جرى

تنبو وأيدي الخيل تعثر في البرى

إن كنت شبهت المواكب أسطرا

من لامهم مثل السحاب كنهورا

عضباً وأسمر قد تقلد أسمر

لله مرسلة بأفناق العسدى
عباد المَخَضِرُ نائل كفه
ملك يروك خلقه أو خلقه
أعلمت بالإيمان حتى شمته
وجهلت معنى الجود حتى زرته
فاح الثرى متعطراً بثنائه
وتتوجت بالزهر صلع هضابه
هصرت يدي غصن الغنى من دوحه
حسبي على الصنع الذي أولاه أن
يا أيها الملك الذي أصل المنى
السيف افصح من زياد خطبة

برقاً تصوب .. عارضاً مثعجراً
والجو قد لبس الرداء الأغبراً
كالروض يحسن منظراً أو مخبراً
فرأيت في برديته مصوراً
فقرأته في راحتيه مفسراً
حتى حسبنا كل ترب عنبراً
حتى حسبنا كل هضب قيصراً
وجنت به روض السرور منوراً
أسعى بشكر أو أموت فأعذراً
منه بوجه مثل حمدي ازهرأ
في الحرب إن كانت يمينك منبراً

ما زلت تغنى من غدا لك راجياً

حتى حللت من الرياسة محجراً

شقيت بسيفك أمة لم تعتقد

أنمرت رمحك من رؤوس كماتهم

وصبغت درعك من دماء ملوكهم

واليك يا منصور قادت همي

مدت سنابكها الفوادح للصفاء

يجعلن قلبتك البهية قبلة

خذها إليك وروضها لك ناظر

ثمقتها وشيا بذكرك مذهباً

نيلاً وتفنسي من طغى ومجبرا

رحباً وضممت منك طرفاً أحورا

إلا اليهود وإن نسمت بربرا

لما رأيت الغصن يعشق ثمرا

لما علمت الحسن يلبس أحمر

بزماتها جرد المذاكى الضمرا

مرطاً على متن الظلام معصفرا

ويردن ساحتك البهية مشعرا

أسقيته ماء النعيم فنورا

وفتقتها مسكاً بجسدك أذفرا

في رحاب الدراسة النصية

وكعادة حازم في تفضيل الأعارض التي تتسع لموضوعات شعره، فإنه وجد في رائية ابن عمار نموذجاً يستحق المعارضة لما وافقت عنده هذا التفضيل عروضياً وإن اختلفا رويًا وقافية، على أن هناك اتفاقاً في معنى المقدمة التي استهل بها ابن عمار مدحته للمعتضد، فقد بدأ ابن عمار هذه المدحة بمقدمة في وصف الطبيعة ومجلس الشراب في ظلال هذا الجو البديع، وإن كانت هذه المقدمة لم تتعد خمسة أبيات أسهب بعدها ابن عمار في مدح المعتضد وإلى نهاية القصيدة.

وقد أخذ حازم من هذه المقدمة وأفاض فولد واستقصى وأضاف.

ولا ننسى ونحن أمام هذه العارضة أننا بإزاء شاعرين ينتسبان إلى بيئة واحدة لها المظاهر نفسها والمفاهيم نفسها وإن افرقت العصور، وإن كان هذا لمن أسباب التواصل والاقتراب الشديدين، فهذا المجلس الذي دار فيه القصص ونعمت فيه الأنفس بألوان المتع، وهذه الرياض التي امتزج فيها الوصف بالمرأة الحسنة حتى كأن مفردات الطبيعة تبدو وكأنها واحدة، الرياح الخفيفة - الأصيل ودخول الليل، وانعكاس الضوء على مياه النهر الروائح الطيبة كلها جاءت لتعبر وتصف بيئة واحدة أو تعبر عن حالة نفسية تكاد تتقارب إلى حد بعيد، فهذه البيئة التي شهدت مرح الشاعرين شهدت ما تعاور عليهما من ظروف وحوادث، فهذا ابن عمار لم يكن شاعر المعتمد بل صديقه أيضاً «ففي المدينة التي غزاها - يقصد إشبيلية- تعرف الأمير الأندلسي على أبي بكر بن عمار وكان شاباً جميل الطلعة، شاعراً وتشاء الظروف أن تتوطد الصداقة بينهما، ومن هنا ضمت المدينة ذكريات شباب الأمير ومرحه الصاحب فأكثر من ذكرها في

شعره، لم تلبث الصداقة بين المعتمد وابن عمّار أن تقوضت لما كان يخالط نفس الصديق من خوف، بينما كان المعتمد الأمير الملك يتغاضى عن هفوات الشاعر الذي أحب:

سأوليك مني ما عهدت من الرضا

وأصفيح عما كان، إن كان من ذنب

فما أشعر الرحمن قلبي قسوة

ولا صار نسيان الأذمة من شعبي

مع هذا الحب الذي كان يعلنه المعتمد لصديقه ابن عمّار بعد أن رفعه إلى مرتبة الأمراء، لجأ الشاعر الصديق إلى جليقية لاحقاً بأدفونش بن فرديناند مستجيراً به على سيد نعمته غير أن القدر لم يمهل طويلاً عندما ألقى به صاغراً بين يدي المعتمد الذي سجنه ثم قتله بيده ويؤكد ذلك عبد الجليل بن وهبون صديق ابن عمّار وشاعر المعتمد بقوله:

عجباً لمن أبكبه ملء مدامعي

وأقول لا مثلت بمين القائل^(١)

واستدعى في ذلك قول ابن الأعرابي^(٢):

لما الله مَنْ لا ينفع الودُّ عنده

ومَنْ حبَّله إن مُدَّ غيرَ متين

ومن هو إن يُحدِّث له الغيرُ نظرةً

يقطعُ بها أسبابَ كلِّ قرين

(١) عبد الله أنيس الطباع: القطوف الياقة، ط ١، دار ابن زيدون، بيروت - لبنان ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م:

١٩٤.

(٢) ابن قتيبة: عيون الأخبار، ط ١، دار الكتب المصرية ١٣٤٨هـ - ١٩٣٠م: ٧٨ / ٣.

وإذا كان ابن عمّار عاش هذه الظروف القاسية فقد تلاقى معه حازم فقد «فارق بلده في حدود ٦٣٧هـ نتيجة لسوء الأحوال السياسية، حيث كانت مدن الأندلس تسقط الواحدة بعد الأخرى ورحل إلى مراكش وتونس»^(١).

وهكذا فقد عاش الرجل ضعف الدولة الإسلامية الأندلسية وسقوط مدنها وكورها واحدة إثر الأخرى كما أن الرجل الذي مزقت الرحلة بينه وبين أحبائه فوقف يصف الظعن وبكى واستبكى فكان هذا معبراً عن رحيله عن وطنه وترك منابت الصبا.

وينسج حازم هذه القصيدة على بحر احتل في ديوانه المنزلة العليا ولذا مال إلى معارضة البائية العمّارية وهي على بحر الكامل.

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

وقد امتازت هذه الجيمية بدرجة عالية من الحسن الموسيقي الذي صدر عن منابع عدة، فمنه ما صدر عن الوزن فبحر الكامل بذاته بحر حسن التقسيم تتناغم وتتفاعل أعاريضه على مستوى موسيقي عالٍ وهو من الأسباب البارزة في اتسام هذه المعارضة بموسيقية راقصة تنسجم مع المعاني التي تدعو إلى التمتع بالحياة والإقبال عليها وهذه الأنغام ملازمة لشعرنا العربي كما يرى أستاذنا العقاد وهي من أهم ميزاته «فلا حاجة بالشعر العربي إلى إيقاع الرقص الذي يصحب إنشاد الشعر في اللغات الأخرى، لأن أشعار تلك اللغات تستعير الحركة المنتظمة من دقات الأقدام وحركات الأجسام في حلقات الرقص أو اللعب المنسق على حسب خطوات الإقبال والإدبار والدوران، ولا حاجة بالشعر العربي إلى ملازمة الإيقاع المستعار من الرقص واللعب لأن أوزانه

(١) مقدمة ديوان حازم: ج.

مستقلة بإيقاعها الذي يميز أقسامها وحدودها ويغنيها عن الأقسام والحدود في
الفنون الأخرى»^(١).

ويتابع العقاد إعجابه بموسيقى اللغة العربية كأصل من أصولها بقوله :
«ولا حاجة بالشعر العربي إلى مصاحبة الغناء لترتيب أوقاته، وضبط مواقع المد
والسكون في كلماته، لأنه مرتب مضبوط في كل كلمة، بل في كل جزء من
أجزاء الكلمة، يجمع بين الحركة والسكون ... فما من كلمة عربية تخلو من
حرف متحرك وحرف ساكن على اختلاف الترتيب بين الحركة والسكون، وما
من وزن على وضع من الأوضاع لا تضبطه حركة الشعر المسموع بغير حاجة
إلى الغناء»^(٢).

ونستطيع أن نضيف أسباباً أخرى شاركت في موسيقى هذه المعارضة
مثل التقسيم الجميل عن طريق تكرار التراكيب:

(ليل على صبح على بدر على غصن)
(من ضد - لضد)

(العيس تُحدي - والمطايا تُحدج)
(لطرة - لغرة - ولصفحة)

كذلك الجناس المتناغم:

(يا صاح ما قلبي بصاح)
(خلوا اللواعج تلعب)
(بحر ببحر يُمرج)
(طوراً وطوراً أرتج)

(١) عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، نهضة مصر - القاهرة، ١٩٩٥م: ٢٧.

(٢) نفسه: نفس الصفحة.

(وبيكيت واستبكيت)

كذلك ومما يعمق الإيقاع الموسيقى ذلك التكرار للضمائر:

(كأس راح نورها بل بدرها في مائها يتوهج)

(يحیی العلیل بلحظه أو لفظه)

كذلك يقوم التنوين بفعل جميل في البناء الإيقاعي في المعارضة:

(طربت جمادات وأفصح أعجم فرحاً وأصبح من سرور يهزج)

(من يروقك منه ردف مردف)

عَبْلٌ وَخَصْرٌ ذُو اخْتِصَارٍ مُدْمَج

«إن التركيب الموسيقي أصل من أصول هذه اللغة لا ينفصل عن تقسيم مخارجها ولا عن تقسيم أبواب الكلمات فيها ولا عن دلالة الحركات على معانيها ومبانيها»^(١).

كل هذه العناصر الإيقاعية قامت بدورها متأزرة مع سائر مقومات العمل الفني الأخرى مبرزة ومفضية إلى وحدة عضوية وتماسكاً بين جميع الأجزاء لإظهار قصيدة نالت الاستحسان وفاقت القصيدة المعارضة، وفي دور التناسق بين الوزن وسائر عناصر العمل الأخرى يشير أستاذنا العشماوي إلى ضرورة ذلك لتوفيق الوحدة العضوية : «إن جزءاً هاماً من موسيقى الشعر نابع من علاقات اللغة وأصواتها ونبراتها وما تحمله تلك النبرات والأصوات من مشاعر ومن هنا نشأت العلاقة العضوية الحية بين الوزن وغيره من مقومات العمل الفني»^(٢).

(١) اللغة الشاعرة: ٢٨.

(٢) قضايا النقد الأدبي: ٢٤٧.

ويظهر عند حازم أثر الفلسفة والثقافة والميل إلى التطويل، فتجاربته في الحياة أصقلت فكره وجعلته أكثر صلابة في مواجهة الآلام وأكثر تماسكاً إزاء مواقف الفراق، كما أنها أجرت على لسانه أبيات الحكمة فقد تقلد الرجل مناصب كبيرة واختلط بقرنائه من العلماء وكثرت رحلاته وأسفاره.

والشاعر له رؤية خاصة في الحياة وهو ينظر إليها من منظور المقبل عليها لا المدبر عنها من منظور المغتتم لأوقاتها المتمتع بلذاتها لا اليائس القانط منها، إنه رجل قوي يرفض الشعور بالعجز والضعف، رجل له إرادة وعزيمة تتيح له التمتع بالحياة وفي الأوقات العصيبة لمجده يتماسك ويتعامل مع الموقف بصورة عقلانية تكشف عن قوة نفسه وما يمتلكه من قدرة على المواجهة، بوصفه رجل علم ورجل دولة وهكذا نجد ما للمكانة العلمية والسياسية من أثر في توجيه فكر الإنسان ونظراته للحياة ووقوفه أمام الأزمات فهو المحنك كثير الأسفار.

إن حازماً لم يفرد القصيدة للغزل، بل لقد جاء الغزل في النصف الثاني من القصيدة بعد ما قدم له وعلى مدى أربعة عشر بيتاً يعني فيها بوصف الطبيعة التي دعت إلى الإقبال على الحياة بمباهجها وملذاتها. والوصف يحتاج لتسع من التفعيلات تسمح بالتعبير عن المرثيات والمشاعر.

وتظهر فلسفة الشاعر ونظراته للحياة من مطلع القصيدة وبدايتها، فيبدأ بالأمر وهو مناسب لمكانته (أدر الزجاجة) ويستمر من خلال تتابع أفعال الأمر (فارتح - واسكر - واسمع - فأجب) ويذهب لتعليل هذا الأمر بالشراب والتغيب عن الحياة بعمومها ومسئولياتها ورزاياها، فالجو الذي يحيط به يدعو إلى ذلك، إذن كل ما حول الشاعر جميل مزدان بألوان الحسن والتأنق وكان الطبيعة هنا كاعب تكشف عن مفاتها وسحرها في فترة هي أنضر وأجمل فترات عمرها والتي يكون فيها الجسد نابضاً بالحياة والفتنة والإغراء.

ويشكى حازم في الأبيات (١ - ١٩) على ثلاثة مواضع من الحياة:
أولها الخمر وثانيها سحر الطبيعة والثالث المتم حسية جمال المحبوبة.
إن نظرة في جيمية حازم تزيج النقاب عن انغماسه في المتعة والشهوة
بكل مباحثها.

وحازم لا يرى الحسن والمتعة في كل موضع من المواضع السابقة على
حدة، إنما هي متع يكمل كل منها الآخر ويدعو لها ويبعث عليها، فالطبيعة
ساحرة والخمر مسكرة والكأس نشوى بلما الحبيبة تهتاج وتفور على نغمات
العيدان تتراقص عليها مفاتنها وتتنى.

وينهج حازم في قصيدته نهجاً منطقياً في الإقناع بصحة نظره للحياة
فبعدما قدم لكل هذه المتع التي تدعو الإنسان إلى الشعور بالسعادة فإنه من
المعقول أن يستجيب الإنسان لنداء الدهر الذي يراه من منظور يختلف عن غيره
من الشعراء، فالدهر عند حازم آمن مفرج للهموم.

وهو يؤكد فكرته هذه بطرح استفهام يدعو فيه الإنسان إلى التأمل في
الموجودات التي تنعم بالحياة وهي عجماء أو جامدة، ويتعجب من الإنسان
صاحب العقل الذي لا يستطيع بعقله أن يهتدي إلى ما اهتدت إليه هذه
المخلوقات.

طربت جمادات وأفصح أعجم

فرحاً، وأصبح من سرور يهزج

أيفضل الحي الجماد مسرة

والحي للسراء منه أحوج؟

ثم هو يؤكد مرة أخرى تمسكه بهذه النظرة فالحياة ليست إلا كأساً
ومحبوباً جميلاً.

ما العيش إلا ما نعمت به وما

عاطاك فيه الكأس ظي أدعج

إن نظرة الشاعر إلى المتعة نظرة حسية تنسحب على وصف جسد محبوبته وصفاً ينشط هذا الإحساس.

فمن ردف مردف مرة وكثيب رجراج مرة أخرى إلى خصر مدموج
وطرة وغرة وشعر ليلى اللون ووجه بدري الطلعة وقد يتمايل كالأغصان عندما
تداعبها الريح الخفيفة الرقيقة ونظرات مسكرة لا يسلم من فعلها خلى البال.
ومن يروقك منه ردف مردف

عبل وخصر ذو اختصار مذمج

فإذا نظرت لطريرة ولغرة

ولصفحة منه بدت نتاجج

أيقنت أن ثلاثهن وما غدا

من تحتها يناد أو يتموج

ليل على صبح على بدر على

غصن تحمل كئيب رَجْرَج

كأس ومحبوب يظل بلحظه

قلب الخَلْيُ إلى الهوى يُسْتَدْرَج

وينقلنا حازم في الأبيات (٢٠ - ٣٢) نقلة بدوية بعيدة عن الجو الذي
عشنا فيه منذ بداية القصيدة وكان التجربة الشعرية فقدت وحدتها العضوية؛
حيث لمجد أنفسنا أمام عاطفة حزينة يدمي صاحبها أسى لانفراط عقد الوصال
أو قد يرمز حازم بهذه النقلة إلى الحقيقة الكونية الباقية التي لا يستقر معها
البشر على حال فمن متعة ووصال إلى شقاء وفراق. ومن ثم فليس للإنسان أن
يأمن الدهر.

إن حازماً يدعونا في بداية القصيدة لما افتقده هو بما أصابه من فراق الأحبة. وقد يكون هذا المقطع الأخير الذي يصف فيه الركب وساعة الرحيل قد يكون تقليداً التزمه حتى في قصائد مدحه. ربما هذا سر من أسرار تماسك حازم في حبه فقد سبق وأن كشف عن ذلك في قصائد أخرى ودعا إلى هذا التماسك.

وقد ساق حازم هذا المقطع الذي يصف فيه رحيل الأحباء عنه في صورة حوار أداره بين أكثر من طرف فمرة يتوجه بالحوار إلى صديقه.
يا صاح ما قلبي بصاح عن هوى

شيئين بينهما المنى تستدرج
ومن الغريب أنه اختار لنفسه صاحباً واحداً على غير عادة الشعر العربي.

ويتحول بالحوار إلى حادي العيس ساعات الاستعداد للرحيل وتسيير الركاب، يطلب منه ألا يتعجل في البين حتى يودع حبيبته التي جعلها مهجته فتكشف الكلمة عن موقع الحبيبة منه وأهميتها في استمرار حياته.
ناديت حادي عيسه يوم النوى

والعيس تُحدي والمطايا تُحدج

قف أيها الحادي أودع مهجة

قد حازها دون الجوانح هودج

ثم عندما يلبي الحادي رجاءه يرسل حديثه إلى من هن في الهوارج ويبعث معهن رسالة إلى المحبوبة، ترى لماذا لم يوجه حديثه إليها مباشرة، قد يكون هذا إمعاناً في البعد حتى في اللحظات التي يمكن له فيها أن يراها ويودعها وقد أشفقت النسوة عليه من هذا الوداع الذي لن يزيده إلا تأججاً ولعوجاً.

ناديتهم: قولوا لبدركم الذي

بضياته تسري الركاب وتدلج

يحس العليل بلحظة أو لفظة

تطفئ غليلاً في الحشا يتأجج

قالوا لخاف يزيد قلبك لاعجاً

فأجبتهم خلّوا اللواعج تلعج

ثم ينهي الحوار بمحدث مع نفسه يأمل معها في تغير الواقع ويظل فاتحاً باب الرجاء لا يشعر بقنوط أو يأس ويسلّي نفسه بالصبر وانتظار الصباح الأبلج.

وأقول: يا نفس اصبري فعسى النوى

بصباح ليل قريبها يتبلج

وتنتهي القصيدة بيتين من الحكمة تؤكد شخصية الشاعر المتماسكة. وكما هو ظاهر فالسرد و الحوار تضافرا ليعبرا عن غاية واحدة ويضمنا للقصيدة وحدتها العضوية، فهي تسير في خيط نفسي واحد جعل الأفكار منتظمة والمعاني مرتبة في سلك من الانسجام والمنطقية.

وقد نالت هذه الجيمية استحسان النقاد ومنهم صاحب أزهار الرياض في حديثه عن حازم القرطاجني «ومن بديع نظمه رحمه الله قصيدة جيمية، غريبة المنزع، لها صيت عظيم عند الحذاق من أهل الأدب، والنحارير من الفضلاء، عارض بها في المعنى رائية ابن عمّار الوزير، للمعتمد بن عباد، وفضل غير واحد هذه الجيمية الحازمية، على تلك الرائية العمّارية»^(١).

وقد يكون ذلك من باب المبالغات وإن من يقرأ القصيدتين يلمح تفوق

ابن عمّار.

(١) أزهار الرياض: ٣ / ١٧٤.

ابن خميس يعارض ابن مرج الكحل

قصيدة ابن خميس التلمساني^(١)

نَظَرْتُ إِلَيْكَ بِمِثْلِ عَيْتِي جُودَرِ
وَتَبَسَّمتَ عَنْ مِثْلِ سِمَاطِي جَوَهَرِ
عَنْ نَاصِعٍ كَالدُّرِّ أَوْ كَالْبَرْقِ أَوْ
كَالطَّلَعِ أَوْ كَالْأَفْحَوَانِ مُؤَشِّرِ
تَجْرِي عَلَيْهِ مِنْ لَمَاهَا نُظْفَةٌ
بَلْ خَمْرَةٌ لَكِنِّهَا لَمْ تُغْصَرِ
لَوْ لَمْ يَكُنْ خَمْرًا سُلَافًا رِيْقُهَا،
وَكَذَلِكَ سَاجِي جَفْنِهَا لَوْ لَمْ يَكُنْ
لَوْ عُبْتُ طَرَفَكَ فِي حَدِيقَةِ خَدِّهَا
وَأَمِنتُ سَطْوَةَ صُدْغِهَا الْمُتَمَرِّ
لَرِئْتُ مِنْ ذَاكَ الْحِمَى فِي جَنَّةِ
وَكَرَعْتُ مِنْ ذَاكَ اللَّمَى فِي كَوْنِ
طَرَفَتِكَ وَهَنًا وَالتُّجُومُ كَأَنَّهَا
خَصْبَاءُ دُرٍّ فِي بِسَاطٍ أَخْضَرِ

(١) الأزهاري: ٢ / ٣١٤.

وقد نص المقرئ على أن ابن خميس يعارض ابن مرج الكحل «وقد تذكرت بهذه القصيدة قول الأديب ابن مرج الكحل: عرج بمنعرج الكتيب...».

والرُكْبُ بَيْنَ مُصْعَدٍ وَمُصَوِّبٍ

يَيْضًا إِذَا اعْتَكَرَتْ ذَوَائِبُ شَعْرِهَا

سَرَحَتْ غَلَائِلَهَا فَقُلْتُ سَبِيكَةً

مَنْحَتِكَ مَا مَنَعَتْكَ يَقْظَانَا فَلَمْ

وَكَأَلَمَا خَافَتْ بُعَاةَ وَشَائِبِهَا

وَيَجِزَعُ ذَاكَ الْمُنْحَنَى أَذْمَانَةً

وَتُحِيَّةَ جَاءَتْكَ فِي طَيِّ الصَّبَا

جَرَّتْ عَلَى وَادِيكَ فَضْلَ رِدَائِهَا

هَاجَتْ بَلَابِلَ نَازِحٍ عَنْ إِلْفِهِ

وَإِذَا نَسِيتَ لِيَالِي الْعَهْدِ الَّتِي

رُحْنَا نُغْنِيْنَا وَنُرْشِفُ نُغْرَهَا

وَالرُّوْضُ يَيْنَ مُقْضَضٍ وَمُعْسَجِدٍ

وَالنُّوْمُ بَيْنَ مُسْكِنٍ وَمُنْفِرٍ

سَفَرَتْ فَأَزْرَتْ بِالصُّبْحِ الْمُسْفِرِ

مِنْ فِضَّةٍ أَوْ دُمَيَّةٍ مِنْ مَرْمَرٍ

تُخْلِيفَ مَوَاعِدَهَا وَلَمْ تُتَغَيَّرِ

فَاتَتْكَ مِنْ أَرْدَافِهَا فِي عَسْكَرٍ

تُغَطُّو فِتْسَطُو بِالْهَزْبِ الْقَسُورِ

أَزْكَى وَأَعْطَرُ مِنْ شَمِيمِ الْعَثْبِرِ

فَعَرَفْتَ فِيهَا عَرَفَ ذَاكَ الْإِذْخِرِ

مُتَشَوِّقٍ ذَاكِي الْحَشَى مُتَسَعِّرِ

مَلَفَتْ لَنَا فَتَذَكَّرِيهَا تَذَكَّرِي

وَالشَّمْسُ تَنْظُرُ مِثْلَ عَيْنِ الْأَخْزَرِ

وَالْجَوُّ بَيْنَ مُمْسِكٍ وَمُعْصِفِرٍ

قصيدة ابن مَرَج الكُحْل^(١)

عَرَجُ بِمُنْعَرَجِ الْكُثَيْبِ الْأَعْفَرِ
بَيْنَ الْفُرَاتِ وَبَيْنَ شَطِّ الْكَوْثَرِ
وَلْتَعْتَبْهَا قَهْوَةٌ ذَهَبِيَّةٌ
مَنْ رَاحَتِي أَخَوِي الْمَرَّاشِفِ أَخَوَرِ
وَعَشِيَّةٌ قَدْ كُنْتُ أَرْقُبُ وَقْتُهَا
بَلْنَا بِهَا آمَالَنَا فِي رَوْضَةِ
تَهْدِي لِنَاشِفِهَا شَمِيمِ الْعَنْبَرِ
فِيمَا مَضَى مِنْهُ بَغِيرِ تَكْدَرِ
وَالْوُرُقُ تُشَدُّو وَالْأَرَاكَةُ تُتَكْنِي
وَالرَّوْضُ بَيْنَ مَقْضُضٍ وَمُعَسْجَدِ
وَالزُّهْرُ بَيْنَ مُدَرَّهَمٍ وَمُدَّكِرِ
بِمَصْنَدَلٍ مِنْ زَهْرِهِ وَمُعَصْفَرِ
وَكَاأَنَّهُ وَكَأَنَّ خُضْرَةَ شَطِّهِ
سَيْفٌ يُسَلُّ عَلَى بَسَاطِ أَخْضَرِ

(١) الأزهار: ٢ / ٣١٥.

وكأما ذاك الحَبَابُ فِرْنْدُهُ

مَهْمَا طَفَا فِي صَفْحِهِ كَالْجَوْهَرِ

وكأَنَّهُ وَجْهَاتُهُ مُحْفُوفَةٌ

بِالْأَسْرِ وَالنُّعْمَانِ خَدُّ مَعْدَرِ

نَهْرٌ يَهِيمُ بِحُسْنِهِ مَنْ لَمْ يَهْمُ

وَيُجِيدُ فِيهِ الشُّعْرُ مَنْ لَمْ يَشْعُرِ

مَا اصْفَرُّ وَجْهَ الشَّمْسِ عِنْدَ غُرُوبِهَا

إِلَّا لْفُرْقَةٍ حُسْنِ ذَاكَ الْمُنْظَرِ

في رحاب الدراسة النصية

ينقل ابن خميس وصف الطبيعة الأندلسية الغنية بمجالي حسناتها إلى وصف المرأة.

فقد أثرت طبيعة بلاد الأندلس قرائح الشعراء وأجرت على ألسنتهم لغة خاصة بهم بوصفهم أندلسيين وأبناء هذه البيئة فقد نشأوا على الجمال والحسن فكل ما يحيط بهم خلاب بديع، فاختلطت مظاهر هذا الجمال وذلك الحسن بغزلهم فوهبوا المحبوبة ملامح الطبيعة أو جعلوا جمال الطبيعة يتنسب إلى جمالها، فوجنتها روض حافل بألوان الزهر من آس وبهار، وذاك رضابها خمر معسولة أو كوثر، وأسنانها أقحوان أو در أو برق، وقوامها سيف مصقول ولون جسدها مرمر وعيونها عيون ظبي صغير، تتبسم عن جوهر ناصع تحيتها أعطر من عنبر، ولما كانت الخمر عنصراً مهماً من عناصر اكتمال السرور بين أحضان الطبيعة وسحر المحبوب لذا وصف ريقها بالخمر.

إن لغة الطبيعة بمفرداتها ظهرت بصورة جلية من أزهار وظلال وآس وغزلان وتم ذلك في بساطة وعذوبة وتحضر.

لقد تذكر ابن خميس محبوبته عندما أهاجت أشواقه تلك البلايل الصادحة فيرسل إلى محبوبته التي قدم لأوصافها المبهرة عليها تتذكر أيامهم التي نعموا بها في ظلال تلك الرياض التي تداخلت ألوانها البديعة في جو معطر يعبق أريجاً. نقل أو تأثر ابن خميس بذات الصورة لابن مرج الكحل التي صور فيها النهر بين الرياض، وما لهذا المنظر الساحر من مفردات داخرة بألوان الحسن والبهاء وبما تنضح به روائح وعطور يعبق بها المكان.

لقد أخذ ابن خميس صفات الطبيعة عند ابن مرج الكحل ونسبها إلى محبوبته.

فهذا نهر الكوثر وهذه الروضة ذات الرائحة العنبرية وهذه الورقاء تشدو وهذا شجر الأراك يتثنى، والروض بألوانه الفضية العسجدية وكأنه سريان النهر بين الرياض سيف يُسل على بساط أخضر، وكأن شطآنه المحفوفة بالزهور خد المعثر ثم ها هي الشمس تحزن عند الغروب لفراق هذا المنظر البديع.

لقد حمل ابن خميس الأوصاف منظراً وحركة ورائحة إلى ما أراده من معان ينسبها إلى محبوبته ويذكرها بأيامهما معاً في ظل هذا الحسن، فلم يجد أجمل ولا أحلى مما وصف به ابن مرج الكحل هذا النهر الذي يشق طريقه بين الرياض والخمائل.

وقد جاء هذا الوصف على البحر نفسه والروى ليؤكد التناص التام شكلاً ومعنى، فالبحر بحر الكامل.

متفاعلين

متفاعلين

متفاعلين

والروى الرءاء المكسورة بما لها من رقة وعدوبة، وسلاسة كركة وعدوبة هذه الأوصاف.

كما التقى ابن خميس مع ابن مرج الكحل في أكثر من لفظ من ألفاظ القافية مثل: (الكوثر - معصفر - جوهر). بل بتراكيب بأكملها تناص معها تناصاً كاملاً مثل (شميم العنبر - بساط أخضر)، أو شطر تام مثل: (والروض بين مفضض ومعسجد).

ابن الأبار يعارض الرصافي ابن الأبار^(١)

ونهر كما ذابت سبائك فضة
إذا الشفق استولى عليه حمراه
وتحسبه سئنت عليه مفاضة
وطلعه في دكنة بعد زرقاة
كما انفجر الفجر المظلل على الدجى
وَمِنْ دُونِهِ فِي الْأَفْقِ سُحُمُ الْغَمَائِمِ
تبدّي خضيباً مثل دامي الصوارم
حكى بمحانيه انعطاف الأراقم
لإزهاب هبات الرياح النواسم
ظلالاً لأدواح عليه نواعم

(١) الأزهار: ٣ / ٢٢٣.

قصيدة الرصافي^(١)

ومَهْدَلِ الشَّطِينِ تُخَسِبُ أَلَهُ
مُتَسَيِّلٌ مِنْ دُرَّةٍ لِصَفَائِهِ
فَاءَتْ عَلَيْهِ مَعَ الْمَجِيرَةِ سَرَحَةٌ
صَدِئَتْ لَفَيْئَتِهَا صَفِيحَةٌ مَائِهِ
فَتَرَاهُ أَزْرَقَ فِي غَلَالَةِ سُومَرَةٍ
كَالدَّارِعِ اسْتَلْقَى بِظِلِّ لَوَائِهِ

(١) الديوان: ٢٦.

في رحاب الدراسة النصية

وهذه المعارضة من قبيل معارضة المعنى دون المبنى لا بجرأ ولا قافية أو رويأ فهي من المعارضات الناقصة، وفيها يتلاقى ابن الأبار مع الرصافي في وصف النهر ولكن لم يذكر أي نهر الذي وصفه ابن الأبار، أهو نهر إشبيلية الأعظم الذي وصفه الرصافي أم هو نهر آخر؟ وهذه المقطوعة لابن الأبار ليست وحدها التي عارض بها وصف النهر للرصافي ولكننا اصطفيناها على سبيل المثال.

وتعد مقطوعة ابن الأبار أطول بقليل من مقطوعة الرصافي وإن كانت الشتان قصيرتين، وهذه سمة من سمات الوصف في عصر الموحدين أن مالت الأشعار إلى القصر والتقطيع.

وقد تناص ابن الأبار في معاني وصف النهر مع ابن خفاجة، فمأؤه فضي صاف ولكن صفاءه كالفضة المذابة، بخلاف ما صور الرصافي وكأنه سال من درة صافية، كما أن الظلال الوارفة الناعمة تميل عليه فكأنها تبديه في سواد مع زرقة، زرقة الماء وسواد الظلال، واجتماع اللونين تناص فيه ابن الأبار مع الصورة نفسها عند ابن خفاجة حين صور أن الأشجار تلقي بظلالها وقت الهجير فترى النهر الأزرق يظهر وكأنه في غلالة من لون أسمر فيصوره في ذلك مرة وكأن ماءه المتلألئ أصابه الصدا بلونه الأسود أو كأنه لابس الدروع وما لها من لون فضي وقد استظل بفعالها الذي يعكس سواداً على صفاء الدروع. وهذه صورة استكملها الرصافي لتعليل اجتماع اللونين الأسود والأزرق في النهر.

وقد ارتسم ابن الأَبَار الرسم نفسه حين أتبع صورته الأولى بصورة
أخرى تفصح عن هذه الظاهرة وتعلل لها، فجعل هذا اللون للنهر كأنه الفجر
الذي أطل بضياءه المائل إلى الزرقة على الليل الأسود.
وهكذا نرى أن إعجاب ابن الأَبَار بالمعنى لم يسقه إلى النسخ إنما أبدع
وابتكر من خياله وتصاويره، ما لم يقل شأناً عن صور صاحبه.

المراسلات والمجاوبات

تكون المجاوبات رسائل يتراسل بها الشعراء لا تقتضي الحضور في المكان نفسه وإنما قد تكون بين شاعرين في بلد واحد أو في بلدين متباعدين. ومن الأول ما وقع بين أبي جعفر بن سعيد وبين حفصة الركونية من مراسلات ومجاوبات شعرية عرض كل منهما فيها رأيه وشكواه أو لومه ووعد باللقاء.

كتب أبو جعفر إلى حفصة بعدما مطلته قدر شهرين^(١):

يَا مَنْ أَجَانِبُ ذَكَرَ اسـ

مِهَ وَحَسْبِي عَلَامَةٌ

مَا إِنْ أَرَى الْوَعْدَ يُقْضَى

وَالْعَمْرُ أَخْشَى الصَّرَامَةِ

الْيَوْمَ أَرْجُوكَ لَا أَنْ

تَكُونُ لِي فِي الْقِيَامَةِ

لَوْ قَدْ بَصُورَتْ بِحَالِي

وَاللَّيْلُ أَرْخَى ظِلَامَهُ

أَنْزُوحٌ وَجَدًّا وَشَوْقًا

إِذْ تَسْتَرِيحُ الْحَمَامَةُ

صَبَبًا أَطَالَ هَوَاهُ

عَلَى الْحَبِيبِ غَرَامَةُ

(١) النفح: ٤ / ١٧٣.

لَنْ يُثْبِتَهُ عَلَيْهِ

وَلَا يَسْرُدُ سَلَامَةً

إِنْ لَمْ تُثْبِتْ أَرْجِي

فَالسَّيَاسُ يَثْبِتُ زَمَامَةً

فأجابته حفصة:

يَا مُدَّعِي فِي هَوَى الْحَسَنِ

بِزَيْنِ وَالْغَرَامِ الْإِمَامَةِ

أَتَسِي قَرِيبُكَ، لَكِنْ

لَمْ أَرْضَ مِنْهُ نِظَامَةً

أَمَدَّعِي الْحَبَّ يَثْبِتُ

بِزَيْنِ الْحَبِيبِ زَمَامَةً ؟

ضَلَلْتُ كُلَّ ضَلَالٍ

وَلَمْ تُفِذْكَ الزَّعَامَةَ

مَا زِلْتُ تَصْحَبُ مَا كُنْتُ

سَتًا فِي السَّيَاقِ السَّلَامَةِ

حَتَّى عَثَرْتُ وَأَخْجَلْتُ

سَتًا بِافْتِضَاحِ السَّامَةِ

بِاللَّهِ فِي كُلِّ وَقْتٍ

يُبْدِي السَّحَابُ انْسِجَامَةً

وَالزَّهْرُ فِي كُلِّ حِينٍ

يَشْقُ عَنْهُ كَمَامَةً

كذلك ما كان بين ولادة وابن زيدون فقد كانت تكتب إليه وتواعده
ويجيبها، وقد كانت هذه الرسائل الشعرية مليئة بأحداث جرت بينهما من رضاء
وسخط ووصل وهجر، كما حوت بعض التلميحات النقدية البلاغية.

ومنها ما أورده المقرئ^(١):

ترقب إذا جَنُ الظلامُ زيارتي

فلإني رأيتُ الليلَ أكتُمُ للسُرِّ

وبي منك ما لو كان بالشمس لم تلحْ

وبالبدرِ لم يطلعْ وبالنجمِ لم يسرْ

ووفت بما وعدت، ولما أرادت الانصراف ودعته بهذه الأبيات^(٢):

ودَّعَ الصبرَ محباً ودَّعَكَ

ذائعٌ من سره ما استودعك

يفرغُ السنُّ على أن لم يكن

زاد في تلك الخطى إذ شيعك

يا أخا البدرِ سناءً وسناً

حفظَ الله زماناً أطلعك

إن يطُلَ بعدك ليلي فلکم

بتُ أشكو قصرَ الليل معك

وكتبت إليه^(٣):

(١) النفع: ٤ / ٢٠٦.

(٢) النفع: ٤ / ٢٠٦.

(٣) نفسه: نفسه.

ألا هل لنا من بعد هذا التفرق

سبيل فيشكو كل صَبٍّ بما لقي

وقد كنت أوقات التزاور في الشِّتا

أبيت على جمرٍ من الشوق محرق

فكيف وقد أمسيت في حالٍ قطعة

لقد عَجَلُ المقدور ما كنت أُنقي

تمرُّ الليالي لا أرى البين ينقضي

ولا الصبر من رِقِّ التشوق معتقي

سقى الله أرضاً قد غدت لك منزلاً

بكل سَكُوبٍ هاطلٍ الوبل مُغْدِقٍ

فأجابها بقوله^(١):

لحى الله يوماً لست فيه بملتقٍ

عبيك من أجل النوى والتفرق

وكيف يطيبُ العيشُ دون مسرةٍ

وأي سرورٍ للكئيبِ المورق

وكتب في أثناء الكلام بعد الشعر: وكنت ربما حشنتني على أن أنبهك

على ما أجد فيه عليك نقداً، وإني انتقدت عليك قولك^(٢):

سقى الله أرضاً قد غدت لك منزلاً

فإن ذا الرُّمة قد انتقد عليه قوله مع تقديم الدعاء بالسلامة.

(١) النفح: ٢٠٧ / ٤.

(٢) نفسه: نفسه.

ألا يا اسلمى يا دارمى على البلى

ولا زال منهلاً بجرعائك القطرُ

إذ هو أشبه بالدعاء على المحبوب من الدعاء له، وأما المستحسن فقول

الآخر:

فسقى ديارك غيرَ مفسدها

صَوَّبُ الربيع وديمةً تهمي

إن المراسلات بين المحبين من مظاهر الحضارة فهذه المراسلات لم يكن لها ظهور في الشعر الجاهلي ويفسر ذلك د. شكري فيصل «فأما في الحياة الجاهلية، في أوساطها التي كانت تعنى بالشعر أو تقوله، فلم تكن الكتابة هذا الشيء الرائج المنتشر، ولم تكن كتابة الرسائل إلى الأحبة بالشيء الذي يمكن أن يجد له مكاناً واضحاً في تلك الحياة»^(١).

وقد كانت هذه المراسلات بين المحبين ذات أهمية بالغة ومكانة عالية، حيث إن هذه المراسلات لها دلالات على مستوى العلاقة بين المحبين، كما أنها تحقق لهما ما لا يتحقق وقد ذكرها ابن حزم في طوق الحمامة «حتى إن لوصول الكتاب إلى المحبوب، وعلم المحب أنه قد وقع بيده ورآه للذة يجدها المحب عجيبة تقوم مقام الرؤية، وإن لرد الجواب والنظر إليه سروراً يعدل اللقاء، ولهذا ما ترى العاشق يضع الكتاب على عينيه وقلبه ويعانقه، ولعهدي ببعض أهل المحبة، ممن كان يدري ما يقول ويحسن الوصف ويعبر عما في ضميره بلسانه عبارة جيدة ويجيد النظر ويدقق في الحقائق، لا يدع المراسلة وهو ممكن الوصول قريب الدار أتى المزار»^(٢).

(١) شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٥٩م: ٤٨٠.

(٢) ابن حزم: طوق الحمامة، ت محمد عبد اللطيف، عبد المنعم خفاجي، إبراهيم هلال، المكتبة الحسينية، ط ١، ١٣٩٥هـ - ١٩٧٥م: ٣٦، ٣٧.

قد تكون المخاطبات والمجاوبات ارتجالاً يحضرها الشاعران كالذي دار
بين محمد ابن محمد بن حزب الله، حينما نزل على أبي الحجاج المنتشافي في
رندة الأنيقة فأزال المنتشافي ما بابن حزب الله من غم وهم فخاطبه مرتجلاً^(١):
لا تجزعي نفسي لفقد معاشري

وذهب مالي في سبيل القادر

ورندة ها أنت خير بلاده

وبها أبو حجاج المنتشافي

سِيرِك حُسن فرايد من نظمه

فُزِيل كل كآبة في الخاطر

فأجابه المنتشافي^(٢):

سُرَى يا قلبي المشوق وناظري

بمزار ذي الشرف السُّني الطاهر

روضُ المعارف زهرها الزاهي

ومن أوصافه أُغِيَتْ ثناء الشاكر

ولوادٍ آسٍ فخار لم يـزل

من كابين حزب الله نور الناظر

وافى يُشرفُ رُندةً بقدمه

فغدت به أفقاً لبدر زاهر

من روضة الأدباء أبدي زهرة

قد أينعت عن فكر حَبْر ماهر

(١) الإحاطة: ٢ / ٣٦٩.

(٢) نفسه: نفسه.

جمع المآثر بالسنة وبالسنة

أعظم به من صانع لمآثر

ما زلت أسمع من ثناء مآثراً

كانت لسامعها معاً والذاكر

حتى رأى بصري حقائق وصفه

فتنعمت كالأقمار نواظري

لا زال محبوا بكل مسرة

تجري له بالحظ حكم مقادر

وتظهر المجاوبة في الإطار الشكلي نفسه للمخاطبة وزناً وقافية لكنها لا تعارض معنى ولا تثبت تفوقاً وإنما قد تكون ردّاً على معنى ومواصلة لحال ومشاركة لمشاعر.

والمجاوبة تتسم بالميل إلى التقصير فهي معنية بالرد على أمر ما كما أنها واحدة الموضوع فلا تعدد أغراضها.

وقد تأتي المراسلات تحمل عتاباً لصديق يهدف إلى استبقاء الود فيأتي الجواب معرضاً لما وقع في النفوس من غضاضات مصحوبة بنصح مخلص فيتم التصافي وتعود الصلات، ومن ذلك ما أرسل به ابن راجح إلى لسان الدين بن الخطيب يفصح فيه عن إحساسه نحو صديقه ويطلب الصفح إن بدت منه زلة. أما والذي لي في حلاك من الحمد

ومالك ملاكي لدى من الرfid

لقد أشعرتني النفس أنك معرض

عن المسرف الآتي لفضلك يستجدي

فإن زلّة مني بدت لك جهرة

فصفحاً فما والله أذنبت عن قصد

فيجيبه لسان الدين مقدراً ومُخجلاً وناصحاً:

أجلك عن عتب يغض من الود

وأكرم وجه العذر منك عن الرد

ولكنني أهدي إليك نصيحتي

وإن كنت قد أهديتها ثم لم تُجد

إذا مَقُولُ الإنسانِ جاوزَ حُدّه

تحوّلت الأغراضُ منه إلى الضدّ

فأصبح منه الجِدُّ هزلاً مذمّماً

وأصبح منه الهزلُ في معرضِ الجد

فما استطعت قبضاً للعنانِ فإِنَّه

أحقُّ السجايا بالعلاء وبالمجد

وقد غدت المجاوبات والمراسلات لأغراض عدة منها عرض مظلمة والرد عليها حتى أصبح الناس في الأندلس يتحدثون شعراً، فلم تقتصر على مفهوم المعارضة الشعرية من تأثر وإعجاب وإثبات المهارة الفنية، ومن ذلك ما أرسل به مروان بن الصقيل إلى الفقيه عبد الله بن القلاس يدافع عن حقه فيما نسب إلى غيره وهوله، ويحاول أن يثبت حقه بالحجة والدليل فيرد عليه الفقيه بأن هناك شاهدي عدل ويبدو الأمر وكأنها محاكمة فيها القاضي والمتهم والشاهد، فيها سوق الأدلة لإثبات الحق، وفيها الحكم الجائر وقد يكون المتهم مجنياً عليه وهكذا تدور القضية من خلال هذه المراسلات والمجاوبات والتي يعرض فيها أبو مروان قضيته قائلاً:

يَا رَبُّ مَفْعُولِينَ قَالُوا اعْطِنَا

خَطُّ يَدٍ فِي أَنفَانَا فَاعْلَمُونَ

قُلْتُ لَهُمْ خَطِّي مَبَاحٌ لَكُمْ

اَكْتُبُ فِيهِ كُلُّ مَا تَرْغَبُونَ

فَمَنْ رَأَى الْخَطَّ الَّذِي هُمْ بِهِ

قَبْلَ اشْتِهَارِ الْأَمْرِ مُسْتَظْهِرُونَ

يَشْهَدُ بِأَنَ الْخَطِّ وَاللَّفْظَ لِي

وَأَنَّهُمْ فِي قَوْلِهِمْ يَكْذِبُونَ

فِيحْيِيهِ الْفَقِيهَ أَبِي عَبْدِ اللَّهِ بْنِ الْقَلَّاسِ:

قُلْ لِأَبِي مَرْوَانَ شَيْخَ الْجَمُونَ

شَاعِرَ ذَا الْعَصْرِ الْعَزِيزِ الْقَرِينِ

قَالَ ابْنُ فَتْحٍ إِنَّهُ كَانَ قَدْ

وَلَمْ يَقُلْ أَكْثَرَ لِلْمُخْبِرِينَ

وَقَدْ حَكَى أَنَّ لَهُ شَاهِدَيْنِ

عَدَلَ عَلَى ذَاكَ مِنَ الصَّالِحِينَ

فَإِنْ يَكُنْ حَقًّا فَلَا تُكْتَنِبُ

إِبْلِيسَ جَانِ مِثْلَ ذَا كُلِّ حِينِ

فَالْعَزْمُ أَنْ تَقْصِدَهُ ضَارِعًا

إِلَيْهِ مِرًّا فَعَسَاهُ يَلْسِنُ

وَاسْأَلْهُ أَنْ يَسْتَرْ مَا جَاءَهُ

فَإِنْ أَبِي فَاجْهَدْ وَزِدْهُ بِمِثْلِهِ

يجيبه ابن الصقيل قائلاً:

أهكذا يفعلُ الصالحون

تقبل أيماناً من الفاسقين؟

لا تعتقد من شاعرٍ لفظاً

ولو غدا من أزهدي الزاهدين

يريد أن يُخفي صبحاً وهل

يخفي سنا الصبح على الناظرين

إن كان غرثك بمن له

واحدة خُذني بألفي بمن

وقد تخرج المجاوبات إلى غرض الهجاء، وذلك مثل تلك المقطوعة التي

نظمها أبو الحجاج ابن غري يمدح فيها نظم ابن الياسمين ويهجو خلقته^(١):

أيها اللابس لون الليل ثوباً حين أظلم

والذي يضر داءً منه يوماً ما تألم

أنت من أقبح خلق الله ما لم تتكلم

بشذور باهراتٍ ساحراتٍ لو تُجسّم

أصبحت في كل جيدٍ حسنٍ عقداً منظم

فلما بلغ ابن الياسمين ذلك رد بهجاء قبيح:

أيها الفاسي أتى ريد حُك قبل النُحو يفحم

في قريض حسن الصو رة بالهجو مجلّم

فقلنا وقد جا دلنا بالمدح معلّم

والمقطوعتان من مجزوء الخفيف.

(١) النصوص اليبانة: ٤٩.

ومن ذلك أيضاً ما ساقه د. إحسان عباس من حكاية القلقاط وأبي
محمد بن إسماعيل الملقب بالحكيم: «بات عنده القلقاط حتى تبلج الصبح
وكادت الشمس تطلع عليهما فانتبه القلقاط فقال للحكيم^(١):

يا ديكُ مالك لم تصرخْ لثبُّهنا

لقد أسأتْ بناديك الدجاجاتِ

يا آكلًا للقذى يا سالحاً عبثاً

على الحصير بهيمى البهيمات

فأجابه الحكيم:

لقد صرختُ مراراً حجةً عدداً

قبل الصباح وبعد الصبح تارات

لكن علمتك نوأماً وذا كسلٍ

قليلاً ذكرٍ لجبار السماوات

ومن المكاتبات والمجاوبات أيضاً ما أرسل به أبو الربيع سليمان بن عبد
المؤمن إلى ابن عمه أبي حفص عمر بن عبد المؤمن يدعوه إلى التلاقي يوم
الجمعة:

اليوم يومُ الجمعة يومُ سُرور ودَعَا^(٢)

وشملنا مُقتـَرِق فهل تُرى أنْ نُجمعه

فجاوبه أبو حفص:

اليوم يومُ الجمعة ورئنا قد رَفَعَه

والشُّرب فيه يدعَا فهل تُرى أنْ ندعَا

(١) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ١٦٢، نقلاً عن طبقات الزبيدي: ٣٠٠.

(٢) الغصون البانعة: ١٥٤.

والأبيات على مجزوء الرجز وتصور مدى البساطة والظرف التي
استعملت فيها تلك المراسلات.

ومن تلك المراسلات والمجاوبات الإخوانية ما كان بين ابن شهيد وابن
حزم: «لما مرض ابن شهيد كتب إلى ابن حزم بأبيات يذكر فيها أخوته وصداقته،
ويطلب إليه أن يؤبنه ويشيع ذكره ويدعو له الله أن يغفر ذنبه^(١)»:

فمن مبلغ عني ابن حزم وكان لي

بدأ في مُلَمَّاتي وعند مضايقي

عليك سلام الله إنني مفارق

«وحسبك زاداً من حبيب مفارق»

فلا تنس تأبيني إذا ما فقدتني

وتذكّر أيامي وفضل خلائقي

فلي في اذكاري بعد موتي راحة

فلا تمنعونيها علالة زامق

فأجابه ابن حزم بقوله:

أبا عامر ناديت خلاً مصافياً

يفدّيك من دُهم الخطوب الطوارق

وآلمت قلباً مخلصاً لك ممحضاً

بسودك موصول العُرى والعلائق

وقد يشترك أكثر من شاعر في إتمام معنى يبدوّه الأول وذلك مثلما كان

بين أبي حفص والكورائي وابن ميمون.

(١) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ٢٥٦.

قال الكورائي^(١):

ما زلت أضرب بالقنا المناد

خلق الدروع وأنفس الحساد

ثم قال ابن ميمون:

وحسبت أني لا أراع لحادث

حتى بليت بسطوة الأخقاد

فقال أبو حفص:

من لم يبت والبين يصدع قلبه

لم يذر كيف ثقت الأكباد

والأبيات على بحر الكامل وتصور مدى الانسجام التام بين الشخصيات

حتى استطاع كل منهم أن يتم معنى سابقه ويتواصل معه.

(١) الغصون اليانة: ٩٤.

البديهة والارتجال

وهو لون من الألوان الشعرية التي تتداخل مع المعارضات في بعض عناصرها.

ويعرف ابن ظافر البديهة والارتجال بقوله : الارتجال مأخوذ من الانصباب والسهولة، ومنه قيل : شَعَر رجل؛ إذا كان سَبْطاً غير جَعْدٍ، ومسترسلاً غير منقبض.

وقيل : من ارتجال البشر؛ وهي أن ينزلها الرجل برجليه من غير حبل؛ فكأنهم شَبَّهوا اقتدار الشاعر على القول من غير فِكْرَةٍ ولا أهبة، باقتدار نازلِ البئر على النزول من غير حبلٍ ولا آلة.

والبديهة مشتقة من بَدَأَ يبدؤه؛ بمعنى بدأ يبدأ؛ أبدلوا الهمزة هاء لقربها منها^(١).

هذا عن المعنى الاشتقاقي لهما، وثمة فارق في استخدام كل منهما، وكما يرى ابن ظافر أن الارتجال، هو أن ينظم الشاعر ما ينظم في أوْحَى من خطف البارق، واختطاف السارق، وأسرع من التماح العاشق، ونفوذ السهم المارق؛ حتى يُخال ما يعمل محفوظاً، أو مرئياً ملحوظاً، من غير حاجة إلى كتابة، ولا تعلل بتقفية. وتنفرد عند ذلك قضية الحال باختراع الوزن والقافية، وهم الشهود العدول الذين يجب الرجوع إليهم، ولا يجوز العدول بالشهادة على استطاعته؛ وأن ذلك المنظوم ابن ساعته.

(١) بدائع البداه: ٧.

والبدئية أن ينزل عن هذه الطبقة قليلاً، ويفكر مقصراً لا مطيلاً؛ فإن أطال ذو البدئية الفكرة انعكست القضية، وخرجت من حد البدئية إلى حد الروية، وعند ذلك تقصر نهضة الاعتذار، عن بلوغ ذلك المقدار؛ إذ المرجل والباده يقنع منهما بالردىء اليسير، ولا يقنع عن المروي إلا بالجيد الكثير»^(١).

وقد أبانت د. حميدة البلداوي - في بحث قدمته بهذا الصدد - الفارق في تعريف كل من الجاحظ وابن رشيق للبدئية والارتجال، حيث تقول: «وقد سوى الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) بين المصطلحين في معرض دفاعه عن العرب، ونسبه البدئية والارتجال إليهم دون سائر الأمم؛ حيث يقول: «وكل شيء للعرب فإنما هو بدئية وارتجال وكأنه إلهام» أما (ابن رشيق ت ٤٥٦هـ) فقد نبه إلى الحد الدقيق الفاصل بين المصطلحين، مشيراً أيضاً إلى غفلة بعض الأدباء عن هذا الأمر، ومبيناً أن في البدئية تفكراً وتانياً دون إطالة. في حين يتصف الارتجال بالتدفق والانهيار دون توقف»^(٢).

وتاريخ الارتجال والقول على البدئية قديم في الأدب العربي، وهو يرجع إلى العصر الجاهلي «فمن ذلك ما أخبرني به الشيخ الفقيه الأجل أبو محمد عبد الخالق ابن زيدان المسكي - وكتب لي بخطه - قال: أملى على الشيخ العلامة أبو محمد بن بري - رحمه الله - قال: لقي عبيد بن الأبرص امرأ القيس، فقال له عبيد: كيف معرفتك بالأوابد؟ فقال: ألق ما أحبيت؛ فقال عبيد^(٣):

ما حبة مئة أحيت بميتها

درداء ما أنبتت ميتاً وأضرأساً

(١) نفسه: ٨.

(٢) د. حميدة البلداوي: مؤتمر الحضارة الأندلسية الرابع، جامعة القاهرة، تكريماً للمستشرق الإسباني إمليو جارتيا غومث: ٣٥٩.

(٣) بدائع البداهة: ١١٣، ١١٤، ١١٥.

فقال امرؤ القيس:

تلك الشعيرة تستقي في سنابلها

فأخرجت بعد طول المكث أكداً

فقال عبيد:

ما السؤد والبيض والأسماء واحدة

لا يستطيع هن الناس ثمساساً

فقال امرؤ القيس:

تلك السحاب إذا الرحمن أرسلها

روى بها من محول الأرض أيتاساً

فقال عبيد:

ما مرتجاة على هول مراكبها

يقطعن طول المدى سيراً وإمراساً

فقال امرؤ القيس:

تلك النجوم إذا حانت مطالعها

شبهتها في سواد الليل أقباساً

فقال عبيد:

ما القاطعات لأرض لا أنيس بها

تأتي سراعاً وما ترجعن أنكاساً

فقال امرؤ القيس:

تلك الرياح إذا هبت عواصفها

كفى بأذيالها للثرب كناساً

فقال عبيد:

ما الفاجعاتُ جهاراً في علانيةٍ

أشد من فيلقٍ مملوءةٍ بأساً

فقال امرؤ القيس:

تلك المنايا فما يُبقين من أحدٍ

يُكفّين حَمَقى وما يبقين أكياساً

فقال عبيد:

ما السابقاتُ سراعَ الطيرِ في مهَلٍ

لا تستكينُ ولو أجمتها فأساً

فقال امرؤ القيس:

تلك الجيادُ عليها القومُ قد سَبَّحوا

كانوا لهم غداة الرّوعِ أحلاساً

فقال عبيد:

ما القاطعاتُ لأرضِ الجوّ في طَلَقٍ

قبل الصباح وما يسرين قِرطاساً

فقال امرؤ القيس:

تلك الأمانى تُتركنُ الفتى ملكاً

دون السّماء ولم ترفعْ به رأساً

فقال عبيد:

ما الحاكمونُ بلا سمعٍ ولا بَصَرٍ

ولا لسانٍ فصيحٍ يُعجبُ الناساً

فقال امرؤ القيس:

تلك الموازينُ والرّحمنُ أنزلها

ربُّ البريّة بين الناس مقياساً

بدائه الأجوبة

ومن بدائه الأجوبة ما دار بين بن عبد ربه وبين القلقاط «وكان أبو عمر أحمد بن عبد ربه صديقاً لمحمد بن يحيى بن القلقاط الشاعر، ثم فسد ما بينهما وتهاجيا؛ وكان سبب الفساد بينهما أن ابن عبد ربه مر يوماً، وكان في مشيته اضطراب؛ فقال: يا أبا عمر؛ ما علمت أنك آدر إلا اليوم لما رأيتُ مشيتك، فقال له ابن عبد ربه: كذبتك عِرْسُك أبا محمد! فعز على القلقاط كلامه، وقال له: أتعرض للحرَم! والله لأرينك كيف الهجاء! ثم صنع قصيدة أولها^(١):
يا عِرْسَ أحمد إنني مُزْمِعٌ سَفْراً

فودّعيني سرّاً من أبي عمرا
ثم تهاجيا بعد ذلك وكان القلقاط يلقبه بطلاس، لأنه كان أطلس لا لحية له؛ ويسمى كتابه العقد حبل القوم؛ فاتفق اجتماعهما مرة عند بعض الوزراء، فقال الوزير للقلقاط: كيف حالك اليوم مع أبي عمر؟ فقال مرتجلاً:
حال لي طلاسٌ عن رائه

وكنيت في قُعدُدِ أبنائِه

فبادره ابن عبد ربه، فقال:

إن كنت في قُعدُدِ أبنائه

فقد سَقَى أمك مِن مائه

فانقطع القلقاط خجلاً.

ويظهر من خلال الرواية السابقة سرعة البديهة والحضور الذهني وإن كان الغرض هجاءً مفحشاً مقذعاً؛ لنرى إلى أي حد وصل استخدام الأشعار حتى في الردود السريعة التي تفحم الخصم وتقطع لسانه عن القول مخافة أن يُستزاد عليه.

(١) البدائع: ٥١، ٥٢.

ضروب البداهة والارتجال الإجازة

الإجازة إرهاب من إرهابات فن المعارضات وفيها إجازة بيت بيت.
يقول شاعر بيتاً ويطلب من آخر أن يميزه بيت آخر ويتبادلان ذلك حتى ينتهي
القول ثم تكون للشاني جائزة عليه.

ومن أمثلة ذلك ما دار بين ابن سيد وأبي جعفر:

«اخْلَعْ عَلَى النهرِ ثوب الـ كرى فـذلك واجبٌ
فقال أبو جعفر:

وانظرْ إلى السُّرْج فيه كالزُّهرِ ذاتِ الذوائبِ
وحينَ صَفَّقَ للأفـ قى نَقْطَتَهُ الكواكبِ

فقبل ابن سيد رأسه، وقال: ما تركت بعد هذا مقالاً لقائل، ثم جعلوا
يشربون:

فقال أبو جعفر:

سَمَقَتْنِي والأفـقُ بُرْدٌ بنجوم الليلِ مُغْلَمٌ
فقال ابن سيد:

وبسَّاطُ النُّهرِ منها وهو فضِّي مُدْرَهَمٌ
فقال أبو جعفر:

ورواقُ الليلِ مُرْخِي والشذا بالروضِ قد تمّ
فقال ابن سيد:

والنّدى في الزُّهرِ منشو رُعلى عقْدِ مُنْظَمٌ

فقال أبو جعفر:

والصبا جرت على مـ
ست الطلى كف ابن مريم

فقال ابن سيد:

كان مبهوئنا فلمنا
نفخت فيه تكلّم

فقال أبو جعفر:

وكان الكأس والقهـ
وة دينار ودرهم

فقال ابن سيد:

وبدا الدف يناغي الـ
عود والمزمار هيّم

فقال أبو جعفر:

فأذاع الأنس منّا
كل ما قد كان مكثّم

فقال ابن سيد:

أي عيش يهتك المسـ
تور لو كان ابن أدهم

فقال أبو جعفر:

هكذا العيش ودغني
من زمان قد تقدّم

فقال ابن سيد:

حين لا خرسوى ما
بكروس البيض من دم

فقال أبو جعفر: والله ما تعديت ما جال الساعة في خاطري، فإني ذكرت أيام الفتنة وما كابدنا فيها من الحن، وأنا لم نزل في مصادمة ومقارعة، ثم رأيت ما نحن الآن فيه بهذه الدولة السعيدة التي أمنت وسكنت، فشكرت الله تعالى، ودعوت بدوامها^(١).

ومن ذلك الصنف أيضاً ما قاله ابن قوشطرة والشاطبي.

(١) النفع: ٤ / ١٩٨، ١٩٩.

ودخل أبو القاسم ابن عبد المنعم، وكان أزرق وسيماً، ومعه أبو عبد الله الشاطبي وأبو عثمان سعيد بن قوشتر، على صاحب كتاب "مشاهد الأفكار في مآخذ النظار" فقال ابن قوشتر:

عابوه بالزرق الذي يجفونه والماء أزرق والسنان كذلك
فقال الشاطبي:

والماء يهدي للنفوس حياتها والرمح يشرع للمنون مسالكها
فقال أبو بكر ابن طاهر صاحب كتاب المشاهد:
وكذاك في أجفانه سبب الردى

لكن أرى طيب الحياة هنالك
وهذا من بارع الإجازة، وكم لأهل الأندلس من مثل هذا الديباج
الخسرواني، رحمهم الله تعالى وسامعهم^(١).
ومن ذلك بيت الأمير عبد الرحمن بن الحكم بن هشام صاحب
الأندلس^(٢):

شباك من قرطبة السارى في الليل لم يذرب به الدارى
فاستجازه نديم عبد الله بن الشمر:
زاد فحياً في ظلام الدجى أخيب به من زائر سار

(١) النفع: ٤ / ٢٢.

(٢) البدائع: ٩٥.

بدائه الإجازة

والإجازة أن ينظم الشاعر على شعر غيره في معناه ما يكون به تمامه
وكماله. وقد يكون بين متعاصرين وغير متعاصرين؛ وهي مشتقة من الإجازة
في السقي، يقال: أجاز فلان فلاناً إذا سقاه أو سقى له، فكأنهم شبهوا عمل
الشاعر المجيز لعمل الشاعر المجاز شعره، بسقي الشخص للشخص^(١).

وتاريخ الإجازة قديم روى إسحاق الجصاص، قال: صنع زهير بن أبي
سُلَمى بيتاً وقسماً، وهما^(٢):

تَرَاكَ الْأَرْضُ إِمَامَتُ جِفَا

وَتَحِبَا إِنْ حَيَّتْ بِهَا ثَقِيلَا

نَزَلَتْ بِمَسْتَقَرِّ الْعِزِّ مِنْهَا

ثم أكدى، فمرَّ به النابغة الذبياني فقال له: أجز يا أبا أمامة، وأنشده،
فأكدى النابغة، وأقبل كعب بن زهير، وإنه لغلام، فقال له أبوه:
أجز يا بني، فقال: وما أجز؟ فأنشده فقال:

وَتَمْنَعُ جَانِبَيْهَا أَنْ يَزُولَا

فَضَمَّ زَهِيرٌ إِلَيْهِ وَقَالَ لَهُ: أَنْتَ ابْنِي حَقًّا.

ومنه «ما روى أن عبد الرحمن بن الحكم بن هشام بن عبد الرحمن
الداخل بن معاوية بن هشام ابن عبد الملك بن مروان - وهو المنعوت بين ملوك
الأندلس بالأمير - صنع في بعض غزواته قسماً، وهو:
نرى الشيء مما يُتَّقَى فَنَهَابُهُ

(١) بدائع البدائه: ٦٢.

(٢) الأغاني: ١٦ / ١٤١.

ثم أرتج عليه - وكان عبد الله بن الشَّمر نديمه وشاعره غائباً - فأحضر بعض قوَّاده محمد بن سعيد الرِّجالي وكان يكتب له، فأنشده القسيم، فقال:

وما لا نرى مما بقي الله أكثرُ

فاستحسنه وأجازه وحمله استحسانه على أن استوزه»^(١).

وهو من قبيل إجازة المتعاصرين. ومنه أيضاً ما دار بين ابن وهبون وجماعة معه في نزهة بوادي إشيلية.

قال ابن وهبون: أجزوا.

حاكت الريحُ من الماء زَرْدُ

فأجازه كل ما تيسر له، فقال لي أبو تمام غالب بن رباح الحجَّام: كيف قلت يا أبا محمد؟ فأعدت القسيم له، فقال:

أيُّ درعٍ لقتالٍ لو جمد

فحفظ القسيمان، ونسي ما عداهما»^(٢).

ويروى صاحب النفع شبيه الأبيات رواية أخرى.

«ومن المشهورات بالأندلس اعتمادٌ جارية المعتمد بن عباد، وأم أولاده، وتشتهر بالرُمَيْكية، وفي المسهب والمغرب أنه ركب المعتمد في النهر ومعه ابن عمَّار وزيره، وقد زردت الريح النهر، فقال ابن عباد لابن عمَّار: أجز:

صنع الريحُ من الماء زَرْدُ

فأطال ابن عمَّار الفكرة، فقالت امرأة من الغسالات:

أيُّ درعٍ لقتالٍ لو جَمَدُ

(١) البدائع: ٦٧.

(٢) نفسه: ٧٠، ٧١.

فتعجب ابن عباد من حسن ما أتت به، مع عجز ابن عمّار، ونظر إليها فإذا هي صورة حسنة، فأعجبته فسألها: أذات زوج هي؟ فقالت: لا، فتزوجها، وولدت له أولاده الملوك النجباء، رحمهم الله تعالى.

وحكى البعض منهم صاحب البدائع بسنده إلى بعض أدباء الأندلس، وسماه ولم يحضرني الآن، أنه هو الذي قال للمعتمد:

أي درع لقتال لو جمد

قال: فاستحسنه المعتمد، وكنت رابعاً في الإنشاد فجعلني ثانياً، وأجازني بجائزة سنية^(١).

ومنه ما كان من قسيم أبو محمد بن عبد المؤمن بن علي صاحب قرطبة والمغرب يوماً في مجلسه، وقد عوفي من مرضه:

الحمد لله رب العالمين على^(٢)

ثم طلب إجازته من أهل المجلس، فلم يجبه أحد، فقال أبو العباس بن حيوس:

برء الإمام الذي في الأمنين على

وصنع له أبو العباس بن مضاء إجازة له:

برء الإمام الذي في الناس قد عدلا

ثم عمل فيها أبياتاً.

ومن أمثله أيضاً ما دار بين ابن عباد وبين ابن حمديس:

(١) النفح: ٢١١ / ٤.

(٢) البدائع: ٧٥.

«قال ابن همدان: لما قدمت وافداً على المعتمد بن عباد استدعاني وقال: افتح الطاق، فإذا بكير زجاج والنار تلوح من بابه، وواقده يفتحهما تارة ويسدهما أخرى، ثم أدام سد أحدهما، وفتح آخر، فحين تأملت هما قال لي: أجز:

انظرهما في الظلام قد لجما

فقلت:

كما رنا في الدجّة الأسد

فقال:

يفتح عيئه ثم يطبقها

فقلت:

فعل امرئ في جفونه رمّد

فقال:

فابتزّه الدهر نوراً واحدة

فقلت:

هل لجأ من صروفه أحد

فاستحسن ذلك وأطربه، وأمر لي بجائزة، وألزميني الخدمة»^(١).

وكما رأينا فإن هذا اللون من المعارضات يعتمد على البداهة والفكرة الحاضرة والتصوير الطريف ففيه من الظرف ما يكفل له الانتشار، كما أنه كان من أسباب نيل الجوائز واعتلاء المناصب.

ويتأكد لنا من هذا أن المعارضات الشعرية بأشكالها المتكاملة العناصر أو الجزئية اتسعت رقعتها وانتشرت انتشاراً واسعاً وأصبحت فناً أصيلاً في البيئة الأدبية الأندلسية.

(١) النفح: ٤ / ٢٧٠، ٢٧١.

ومنه إجازة قسيم بقسيم وبيت: ذكر أبو علي الحسين بن الغليظ المالقي،
قال: قلت يوماً للأديب أبي عبد الله بن السراج المالقي، ونحن على جرية ماء،
أجز^(١):

شَرَبْنَا عَلَى مَاءٍ كَأَنَّ خَرِيرَةً

فقال مبادراً:

بِكَاءٍ مَحَبٍّ بَانَ عَنْهُ حَيَّيْهِ

فمن كان مشغولاً كثيراً بالقرآن فإني مشغوف به وكئيبه
ومن نفس المنوال بإجازة ابن عبادة^(٢):

انظر إلى البدر الذي لاح لك

فقال ابن القابلة:

فِي وَسْطِ اللَّجَّةِ تَحْتَ الْحَلَكِ

قد جعل الماء سماءً له وصير الفلك مكاناً الفلك

وهناك إجازة قسيم بقسيم وأكثر من بيت ومنه ما بين أحمد بن أبي طاهر
وجارية حسنة الوجه، قال:

يَا ثَبْتُ حَسْنُكَ أَنْ يَبْتَزَّنِي بَصْرِي^(٣)

قالت:

وَطِيبُ نَشْرِكٍ مِثْلَ الْمَسْكِ قَدْ نُسِمَتْ

رَبِّيَا الرِّيَاضِ عَلَيْهِ فِي دُجَى السَّحَرِ

فهل لنا منك حظاً في مواصلة

أو لا فإني راضٍ منك بالنظر

(١) نفسه: ٣ / ٢٧٠.

(٢) نفسه: ٤ / ١٣.

(٣) بدائع البدائع: ٨٢.

ومنه ما كتبه أبو بكر البلنسي إلى أبي بحر صفوان بن إدريس يحيزه
القسم الأخير^(١):

خليلي أبا بحر - وما قرّفتُ اللّمي

بأغذبَ من قولي: خليلي أبا بحر

أجز غير مأمور قسيماً نظمته

تأمل على بحر المياه حُلَى الزهر

فأجازه صفوان بقوله:

كعهدك بالخضراء والأنجم الزهر

وقد ضحكت الياسمين مباسم

سروراً بأدب الوزير أبي بكر

وأصغت من الأس النضير مسامع

لتسمع ما تتلوهُ من سور الشعر

إجازة لأكثر من بيت بيت واحد.

ومنه ما غنى به بين يدي المعتمد بن عباد بيتين لابن المعتز^(٢):

وخَمَّاره من بنات الجوس ترى الزق في بيتها سائلا

وزنا لها ذهباً جامداً فكالت لنا ذهباً سائلا

فأجازهما بديهاً بقوله:

وقلنا خُذي جَوْهرأ ثابتاً فقالت خُذوا عَرْضاً زائلاً

(١) نفسه: ٨٧.

(٢) البدائع: ١٥٨.

التذييل

وقد أشارت د. حميدة إلى ذلك بقولها^(١):

«وهو أن يقال البيت ويطلب من الآخرين تذييله ومن شواهد المختارة أن الأمير (المعتمد بن عباد) نظم بيت شعر يقول فيه^(٢):

(بعثنا بالغزال إلى الغزال وللشمس المنيرة بالهلال)

إذ كان قد أمر بصناعة غزال وهلال من الذهب أهدى الأول إلى زوجه وأهدى الآخر إلى السيدة العروس بنت ابن مجاهد، فأحب أن يذيل البيتين، فذيله من حضر مجلسه ومنهم (أبو القاسم بن مرزقان) حيث أصاب الغرض حين قال:

وللشمس المنيرة بالهلال	(بعثنا بالغزال إلى الغزال)
وذا لمجلى أقد المعالي	فذا مسكني أسكنه فؤادي
ولكني بذاك رخي بال	شغلت بذا الطلا خلدي ونفسي

ومنه قول أبي زكريا يحيى بن سعد بن مسعود القلني:

عَفْوُكَ اللَّهُمَّ عَنَّا	خَيْرُ شَيْءٍ نَتَمَنَّى
رَبِّ إِنَّا قَدْ جَهِلْنَا	فِي الَّذِي قَدْ كَانَ مِنَّا
وخطيئتنا وتخطئتنا	ولهُوننا ومَجْنُوننا
إِنْ نَكُنْ رَبِّي أَسَانَا	مَا أَسَانَا بِكَ ظَنُّنَا

وذيلته بقولي: (الكلام على لسان المقرئ)

فَأَنلَّنَا الْخُتَمَ بِالْحُسْنِ نَنِي وَإِنْعَاماً وَمِنَّا

(١) هذا التعريف نقل عن بحث د. حميدة ضمن مؤتمر الحضارة الأندلسية: ٣٦٤.

(٢) الذخيرة: ق ٢ / م ١ / ص ٥٢١.

ومن التذييل أيضاً ما قاله بعض قدماء الأندلس^(٢):

سئمت الحياة على حُبِّها وحقٌ لذي السقم أن يسأما
فلا عيش إلا لذي صحة تكون له للتقي سُلماً
وذيله آخر منهم فقال:

ولا داء إلا لمن لم يزل يقارب في دينه مائماً
فلست ثعالج جرح الهوى هُديت بمثلِ الثقي مرهماً

وكما نلاحظ فقد يكون التذييل بيت أو بيتين أو بأكثر وتكون قيمة التذييل في طرافته ومدى مناسبته للمعنى السابق وفيما يفجر من إبداع، وهو في الأغلب يلزمه الحضور، ويكشف التذييل عن المقدرة الفنية وسرعة البديهة. ويخرج التذييل بأغراض مختلفة منها الطريف في الوصف ومنها المألوف في الزهد والتوبة وغير ذلك.

(١) النفح: ٤ / ٣٤٩.

(٢) نفسه: ٤ / ٣٤٣.

التمليط

ويعرف صاحب البدائع التمليط بأن «يجمع شاعران فصاعداً على تجريد أفكارهم، وتجريب خواطرهم في العمل في معنى واحد»^(١).

أما عند الصنعاني «مالط فلان فلاناً: ضرب هذا النصف من البيت وأتمه الآخر»^(٢).

أما صاحب العمدة فيراه: «إما أن يكون من الملاطين؛ وهما جانباً السنام في مرد الكتفين؛ قال جرير:

ظَلَّلْنِ حَوَالِيْ نَجْدَرِ أَسْمَاءَ وَانْتَحَى

بِأَسْمَاءَ مَوَّارِ الْمَلَّاطِينَ أَرْوَحُ

فكان كل قسم أو بيت ملاط، أي جانب من البيت أو القطعة. والآخر أن يكون من الملاط، وهو الطين يدخل في البناء، ويُملط به الحائط تمليطاً، أي يدخل بين اللبن حتى يصير شيئاً واحداً»^(٣).

ويفسر صاحب البدائع أنواعه ويفرق بينه وبين الإجازة بقوله: «فمن التمليط ما يكون بين شاعرين؛ ومنه ما يكون بين شعراء، ومنه ما يكون بقسيم لقسيم، ومنه ما يكون بيت بيت، ومنه ما يكون بيتين لبيتين.

(١) بدائع البدائع: ١٦٧.

(٢) الحسن بن محمد بن الحسن الصنعاني: التكملة والذيل والصلة لكتاب تاج اللغة وصحاح العربية، ت. عبد العليم الطحاوي، دار الكتب، القاهرة ١٩٧٤م: ٤ / ١٨١.

(٣) ابن رشيق القيرواني: العمدة، ت. محمد محيى الدين عبد الحميد، ط ١، مطبعة حجازي-القاهرة، ١٩٣٤م: ٢ / ٩٢.

والفرق بينه وبين الإجازة أن التمليط يتفق فيه الشعراء قبل العمل على العمل، أو يندبون لذلك، وتكرر منهم المناوبة؛ وهذا ليس من شروط الإجازة^(١).

وكان امرؤ القيس يملط وهذا النوع بذلك قديم^(٢):
أحسار ترى بُريقاً هباً وهنا
فقال التوأم^(٣):

كنار مجوسٍ تُستَعِرُ استعاراً
فقال امرؤ القيس:

أرقيتُ له ونام أبو شريح
فقال التوأم:

إذا ما قلتُ قد هدأ استطاراً
فقال امرؤ القيس:

كأن حنيئته والرعدُ فيه
فقال التوأم:

عشارٌ وُلّةٌ لاقت عشاراً
فقال امرؤ القيس:

فلم يترك بطن الأرض ظنباً
فقال التوأم:

ولم يترك بجلهتها حماراً

(١) بدائع البداهة: ١٦٧.

(٢) الديوان: ١٤٧.

(٣) التوأم هو الحارث بن قتادة.

فقال امرؤ القيس:

فلما أن دنا لِقَفَا أَصَاح

فقال التوهم:

وَهَتَّ أَعْجَازُ رِيْقِهِ فَخَاراً

ومن التمليط ما رواه صاحب البدائع بين المعتمد بن عباد وأبي بكر بن

عمار:

«ومن ذلك ما روى أن المعتمد بن عباد ركب في يوم قاصداً الجامع،
والوزير أبو بكر بن عمار يسايره، فسمع أذان المؤذن، فقال المعتمد^(١):

هَذَا الْمُؤَذِّنُ قَدْ بَدَأَ بِأَذَانِهِ

فقال ابن عمار:

يَرْجُو بِذَاكَ الْعَفْوَ مِنْ رَحْمَانِهِ

فقال المعتمد:

طُوبَى لَهُ مِنْ شَاهِدٍ بِحَقِيقَةٍ

فقال ابن عمار:

إِنْ كَانَ عَقْدُ ضَمِيرِهِ كَلْسَانِهِ

ويتابع صاحب البدائع رواياته عن التمليط «أخبرني عبد الجبار بن
حمديس الصقلي قال: أقمت بإشبيلية لما قدمتها وافداً على المعتمد بن عباد مدةً
لا يلتفت إليّ، ولا يعابأ بي، حتى قَنَطْتُ لخيبتني، مع فَرَطٍ تعبي، وهممتُ
بالنُكُوصِ على عقبي؛ فإني لكذلك ليلةً من الليالي في منزلي، إذ أتاني غلام،
ومعه شمعة ومركوب، فقال لي: أجب السلطان، فركبتُ من فوري ودخلت

(١) البدائع: ١٧٩.

عليه، فأجلسني على مرتبة فنك، وقال لي: افتح الطاق الذي يليك، ففتحته فإذا
بكور زجاج على بعد، والنار تلوح من بابه، وواقده يفتحهما تارة، ويسدهما
أخرى، ثم أدام سد أحدهما وفتح الآخر، فحين تأملتتهما قال لي: ملط :
انظُرهما في الظلام قد نجما

فقلت:

كما رنا في الدجئة الأسد

فقال:

يفتح عينيه ثم يطبقهما

فقلت:

فعل امرئ في جفونه رمدا

فقال:

فابتزة الدهر نور واحدة

فقلت:

وهل نجا من صروفه أحدا

فاستحسن ذلك، وأمر لي بجائزة سنية، وألزمي خدمته^(١).

وكما نلاحظ أن الرواية السابقة عدها صاحب البدائع من التمليط في
حين عدها صاحب النفع من الإجازات، وتبعاً للفرق بين الإجازة والتمليط
فإن هذه القسائم تكون من التمليط حيث إن التكرار تحقق لها.

ومن التمليط ما هو بين شاعرين بيت لبيت ويُسمى الإنفاذ ومنه ما كان
بين القبطرنة وابن سارة، فقال ابن سارة^(٢):

(١) البدائع: ١٧٩، ١٨٠.

(٢) البدائع: ٩٦.

هذي البسيطة كاعب أبرادها حُلُّ الربيع وحُلِّيها النُّوارُ
فقال ابن القبطرنة:

وكان هذا الجوُّ فيها عاشق

قد شفه التعذيب والإضرارُ

فقال ابن سارة:

فإذا شكا فالبرق قلبٌ خائفٌ

وإذا بكى فدموعه الأمطارُ

فقال ابن القبطرنة:

من أجل ذلة ذا وعزّة هذه

يبكي الغمام وتضحك الأزهارُ

وهكذا وبعد الاستعراض الموجز لأنواع البدائ والارتجال؛ فإنه علينا الوقوف على الأسباب التي أدت إلى ظهورها ومنها الملكة الفطرية وقد سبق أن أشرنا في بداية هذا البحث إلى ما ذكره ابن خلدون في مقدمته عن تميز الأندلسيين بالمقدرة الفائقة على التعلم والحفظ وسرعة البديهة، وقد أضافت د. حميدة البلداوي إلى هذا الباعث باعثن آخرين هما: أن هذه المقدرة هي «تلك النفوس التي اتسمت بالظرف وخفة الروح وسرعة الخاطر، ومالت إلى المرح والدعابة وإكمال المسرة بمبادرات شعرية خفيفة فيها ممازحة لا تخلو من تنشيط ذهني وذكاء لماح وقدرة فنية»^(١).

ومنها أيضاً «اهتمام ملوك وأمراء الأندلس بالشعر واحتفاؤهم به وبنظاميه في مجالسهم»^(٢).

(١) انظر البديهة والارتجال في الشعر الأندلسي بالتفصيل: ٣٦٥ وما بعدها.

(٢) انظر البديهة والارتجال في الشعر الأندلسي بالتفصيل: ٣٦٥ وما بعدها.

كذلك أضافت إلى العاملين السابقين «وجود تلك المجالس الأدبية التي كان يعقدها أهل الأدب، والطريف أنها كانت تقام من قبل صاحب المجلس بدعوة ندمائه شعراً والإجابة عليها شعراً أيضاً ليتم تصوير ما يحف هذه اللقاءات بالطريقة ذاتها»^(١).

مناسبات البدائه والارتجال:

أما عن المناسبات التي دعت إلى القول على البديهة والارتجال فهي عديدة منها: اختبار الشعراء ليتم اندراجهم في ديوان الشعراء أو قد يكون الاختبار لتبرئة أحدهم من الاتهام بالسرقة.

وقد يكون الاختبار لمعارضة شعراء المشرق حيث إنه يثبت مدى تفوق الشاعر وقدراته الإبداعية.

وقد تكون المناسبات الطارئة مناسبة تستدعي القول على البديهة مثل وصف الطبيعة بأنواعها أو وصف المجلس^(٢).

(١) انظر البديهة والارتجال في الشعر الأندلسي بالتفصيل: ٣٦٥ وما بعدها.

(٢) للاستفاضة. انظر بحث د. حميدة في البديهة والارتجال: ٣٦٨ وما بعدها.

نتائج البحث

وبعد هذه الدراسة التي نأمل أن تكون قد استوفت ما أردنا من استجلاء لهذه الظاهرة الفنية مفهومها وأنماطها ومزاياها وحجمها، فإني أصل في نهايتها إلى هذه النتائج التي لا تمثل كشفاً في حد ذاتها بقدر ما تمثل رصداً لهذه الظاهرة.

- إن فن المعارضات فن قديم لا حدود زمانية له ولا مكانية، فقد ظهر في جميع البيئات والعصور الأدبية في الشرق والغرب.

وقد لاقت المعارضات رواجاً وازدهاراً في البيئة الأدبية الأندلسية لما كانت هذه البيئة مهينة تماماً لاستقباله وأن الأسباب المتعددة سياسياً وثقافياً واجتماعياً دعت إلى ظهوره وازدهاره.

- إن فن المعارضات لم ينقطع في عصر من عصور الدولة الأندلسية. إنما نستطيع القول بأنه سار في مراحل طبيعية لظهور أي فن جديد في بيئة ما فبدأ بمرحلة التقليد والمحاكاة في عصر الإمارات، ثم استوى على سوقه في عصر الطوائف والمرابطين بحيث خرج عن رتبة التقليد البحث إلى البراعة والتميز وأصبح لهذا الفن شخصيته الخاصة، ثم مال في عصر الموحدين إلى الانحسار قليلاً، ثم عاد إلى النشاط مرة أخرى في العصر الغرناطي ولكن في ظل التقليد إلا القليل.

- إن مصطلح المعارضات يختلف تماماً عن مصطلحات أخرى كالتضمين والاقتباس فقد يشمل تضميناً واقتباساً لكنه فن متكامل له أصوله ودعائمه، كما يفترق تماماً عن السرقات إن رضينا بأن هناك سرقات.

- إن شعر المعارضات أخذ أشكالاً عديدة منها المحصنات والمخمسات والمكفرات.. إلخ، وانتشرت وامتدت بحيث أصبحت لا تقتصر على معارضة المشاركة فقط بل أصبحت هناك معارضات داخلية بين الأندلسيين أنفسهم وتنوعت في صورة مجاوبات ومراسلات وغيرها.
- إن معارضة شعراء الأندلس لشعراء المشرق انصبت على عصرين هما العصر الجاهلي والعصر العباسي، وكان الأشهر ممن عورضوا من المشاركة عنتر بن شداد من العصر الجاهلي، وأبو تمام والمتنبي من العصر العباسي.
- سارت المعارضات في مسار الاتجاهات الأدبية في المشرق ومراحلها نفسها.
- كان ما يميز المعارض أنه لم ينسَ في معارضاته شخصيته وبيئته الأندلسية فلم تتلاش في ظل الآخر بل ظهرت واضحة جلية.
- تميزت المعارضات الأندلسية بمعجم لغوي خاص كما امتازت بالاستدعاءات الثقافية: تاريخية ودينية وجغرافية.
- إن المعارضات هضمت الشكل الخارجي للقصيدة المشرقية وزناً وقافية وأسلوباً وبناءً أسلوبياً ولم تتجاوز ذلك إلا في النادر، كما أتت المعارضات جزئية فلم يهتم الشاعر بمعارضة كل أجزاء القصيدة المعارضة إلا في النادر.
- إن المعارضات الداخلية مالت في أسبابها إلى الإعجاب لا إلى التحدي وإثبات الذات المغربية، مثل ما كنا نجد في بعض الأحيان عند دراسة المعارضات التي عارض فيها الأندلسيون شعراء المشرق.

- إن هذه المعارضات الداخلية كانت وليدة البيئة الأندلسية بكل خصائصها ومفرداتها فجاءت معبرة عنها وابنة شرعية لها تتسبب إليها جغرافياً واجتماعياً وثقافياً، كم كشفت المعارضات الداخلية عن حجم الاهتمام بهذا الفن ومدى انتشاره وذيوعه في البيئة الأدبية الأندلسية، وكانت المعارضات الداخلية من أهم نتائج وآثار معارضة الأندلسيين لشعراء المشرق.
- تعددت أنواع المعارضات الداخلية بعد أن استوت على عودها وأصبحت كالماء والهواء فمالت إلى التنويع والتجديد في شكلها وغرضها، وعصر الموحدين يمثل عصر ازدهار المعارضات الداخلية وانتشارها انتشاراً لا حدود له.
- اعتمدت الإجازات على البداهة مما يؤكد تأصل المقدرة الشعرية لأدباء الأندلس.

المصادر

- ابن الأحمر، نثر فرائد الجمان في نظم فحول الزمان، ت محمد رضوان الداية، ط ٢، بيروت ١٩٨٧ م.
- ابن تيمية: مجد الدين أبي البركات عبد السلام، المتقي من أخبار المصطفى، ج ١، ط ٢، دار الفكر، ١٣٩٣ هـ - ١٩٧٤ م.
- أبو العتاهية، الديوان، أحد الأدباء اليسوعيين، مطبعة الأدباء اليسوعيين، بيروت ١٨٨٦ م.
- أبو العتاهية، الديوان، دار التراث - بيروت، ١٣٨٩ هـ - ١٩٦٩ م.
- أبو العلاء المعري، الديوان، ج ١.
- أبو العلاء المعري، الديوان، سقط الزند، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٥ م.
- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج ٢، ١٠، ١٢، ط: بيروت ١٩٨٧.
- أبو تمام، الديوان بشرح الخطيب التبريزي، ت: محمد عبده عزام، دار المعارف، ١٩٧٦ م.
- أبو تمام، الديوان، ت: محي الدين صبحي، دار صادر - بيروت، ١٩٩٧ م، م: ١.
- أبو فراس الحمداني، الديوان، شرح د. يوسف شكري فرحات، ط: ٢، دار الجليل - بيروت، ٢٠٠٢ م.
- أبو نواس، الديوان، د. علي نجيب عطوي، دار مكتبة الهلال، ١٩٨٦ م.
- أبو هلال العسكري، الصنائع، القدس - القاهرة ١٩٨٦ م.
- أبو علي القالي، الأمالي، ج ١، ت: محمد مفيد قميحة، بيروت ١٩٨٦ م.
- ابن الرومي، الديوان، ت: د. حسين نصار، مطبعة دار الكتب ١٣٩٣ هـ - ١٩٧٣ م.
- ابن الزقاق، الديوان - ك عفيفة محمود ديراني، دار الثقافة - بيروت، ١٩٦٤ م.
- ابن بسام الشنتري، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ت: د. إحسان عباس، دار الثقافة - بيروت، ١٩٩٧ م.
- ابن حزم، طوق الحمامة في الألفة والألاف، ت: محمد عبد اللطيف، عبد المنعم خفاجي، إبراهيم هلال، المكتبة الحسينية بميدان الأزهر، ط أولى: ١٣٩٥ هـ - ١٩٧٥ م.
- ابن حيان القرطبي، المقتبس من أنباء أهل الأندلس، ت: د. عبد الرحمن الحججي، دار الثقافة - بيروت ١٩٦٥ م.
- ابن خفاجة، الديوان، ت: د. مصطفى غازي، ط. الإسكندرية، ١٩٧٩ م.

- ابن خلدون، المقدمة، ت: د. علي عبد الواحد، ط. نهضة مصر، ١٩٨١ م.
- ابن دحية، المطرب في أشعار أهل المغرب، ت: الإبياري وعابدين، القاهرة ١٩٥٤ م.
- ابن دراج القسطلبي، الديوان ت: د. محمود علي مكّي، المكتب الإسلامي، دمشق ١٩٦١ م.
- ابن رشيّق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي- القاهرة، ط أولى ١٩٣٤ م.
- ابن زيدون، الديوان، ت: علي عبد العظيم، دار نهضة مصر- القاهرة ١٩٥٧ م.
- ابن سعيد، الغصون البانعة، ت: إبراهيم الإبياري، دار المعارف ١٩٧٧ م.
- ابن سعيد، المغرب في حلّى المغرب، ت: شوقي ضيف، دار المعارف - القاهرة، ط ٤.
- ابن سهل، الديوان، ت: د. إحسان عباس، دار صادر - بيروت، ١٩٦٧ م.
- ابن شهيد، الديوان، يعقوب زكي، راجعه د. محمود علي مكّي، دار الكتاب العربي، القاهرة.
- ابن شهيد، رسالة التوابع والزوابع، بطرس البستاني، دار صادر - بيروت ١٩٨٠ م.
- ابن صاحب الصلاة، المن بالإمامة، ت: عبد الهادي التازي، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٧ م.
- ابن طباطبا، عيار الشعر، ت: د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف - الإسكندرية ١٩٨٠ م.
- ابن عبد ربه، العقد الفريد، ت: أحمد أمين، الزين، الإبياري- القاهرة ١٩٥٣ م.
- ابن عبد ربه، الديوان، ت: محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة - بيروت ١٩٧٩ م.
- ابن عذاري، البيان المغرب، ت: ج. س. كولان، وإز ليفي بروفنسال، دار الثقافة - بيروت ١٩٨٠ م.
- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ت. أحمد محمد شاكر، دار المعارف- القاهرة ١٩٦٦ م.
- ابن قتيبة، عيون الأخبار، المجلد الثالث، طبعة أولى، دار الكتب المصرية ١٣٤٨ هـ - ١٩٣٠ م.
- ابن منظور، لسان العرب، ت: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف - القاهرة.
- ابن هانئ، الديوان، أنطوان نعيم، دار الجيل بيروت، ١٩٩٦ م.
- الأعمى التطيلي، الديوان، ت: د. إحسان عباس، دار الثقافة- بيروت ١٩٨٩ م.
- امرؤ القيس، الديوان، دار صادر - بيروت، ١٩٩٨ م.
- البحري، الديوان، ت: بدر الدين الحاضري، دار الشرق العربي- بيروت، ١٩٩٩ م.
- البوصيري، الديوان، ت: محمد الكيلاني، ١٩٥٥ م.

- الثعالبي، يتيمة الدهر، ج ١، ت: محمد عى الدين عبد الحميد، دار الباز، مكة المكرمة.
- الجاحظ، الحيوان، ج ٢، ت: عبد السلام هارون، بيروت.
- الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، البابي الحلبي، القاهرة ١٩٦٥ م.
- جرير، الديوان، م: ١، ت: د. نعمان محمد أمين، دار المعارف - مصر.
- جمال الدين أبي الحسن علي بن يوسف، المحدثون من الشعراء، ت: رياض عبد الحميد مراد، دمشق ١٩٧٥ م، مجمع اللغة العربية.
- حازم القرطاجني، الديوان، ت: عثمان كعاك، دار الثقافة - بيروت ١٩٨٩ م.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ت: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي ١٩٨٦ م.
- حسان بن ثابت، الديوان، ت: د. سيد حنفي حسنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤ م.
- الحسن بن محمد بن الحسن الصنعاني، التكملة والذيل والصلة لكتاب تاج اللغة وصحاح العربية، ج ٤، حققه عبد العليم الطحاوي، راجعه: عبد الحميد حسن، مطبعة دار الكتب- القاهرة ١٩٧٤.
- الحميدي، جذوة المقتبس، ت: محمد بن تاويت الطنجي، القاهرة ١٩٥٢ م.
- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ت: لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة ١٩٨١ م.
- الخنساء، الديوان، شرح د. عمر فاروق الطباع، دار القلم - بيروت - لبنان.
- الخنساء، الديوان، كرم البستاني، دار صادر - بيروت.
- الرصافي البلسي، الديوان، ت: د. إحسان عباس، دار الثقافة - بيروت، ١٩٦٠ م.
- زهير بن أبي سلمى، الديوان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٤٤ م.
- زهير بن أبي سلمى، شرح الديوان، صنعه الأعلام الشتيري، ت: د. فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط: ١٤١٣ هـ، ١٩٩٢ م.
- السرقسطي، المقامات اللزومية، تحقيق الدكتور بدر ضيف، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٩ م.
- الشريف الرضي، الديوان، المطبعة الأدبية - بيروت ١٣٠٧ هـ.
- صفوان بن إدريس، زاد المسافر، أعده عبد القادر محداد - بيروت ١٩٧٠ م.
- طرفة بن العبد، الديوان، د. محمد محمود، دار الفكر اللبناني - بيروت ١٩٩٤ م.
- عبد الكريم القيسي، الديوان، ت: شيخة محمد الهادي الطرابلسي، قرطاج ١٩٨٨ م.

- علي بن ظافر الأزدي، بدائع البدائ، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٠م.
- عمر بن أبي ربيعة، الديوان، شرح د. يوسف شكري فرحات، لبنان، ط١، دار الجيل - بيروت، ١٩٩٢م.
- عنتر بن شداد، الديوان، د. يوسف عيد، دار الجيل - بيروت ١٩٩٢م.
- الفارابي، الصحاح، بحواشي ابن أبي الوحش، دار إحياء التراث العربي، ١٤١٩هـ - ١٩٩٩م، ط أولى.
- الفتح بن خاقان، قلائد العقيان، نشر محمد العنابي، المكتبة العتيقة، تونس، ١٩٦٦م.
- قيس بن الخطيم، الديوان، ت: د. ناصر الدين الأسد، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٦٢م.
- كعب بن زهير، الديوان، شرح أبو سعيد السكري، دار الكتب المصرية ١٩٥٠م.
- لسان الدين بن الخطيب، أعمال الأعلام، ت: ليفي بروفنسال، دار المكشوف - بيروت ١٩٥٦م.
- لسان الدين بن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ت: محمد عبد الله عنان، الخالجي - القاهرة ١٩٧٧م.
- لسان الدين بن الخطيب، الديوان، ت: د. محمد مفتاح، ج١، الدار البيضاء، ١٩٨٩م.
- المبرد، الكامل، ج١، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، د. السيد شحاتة، دار نهضة مصر - القاهرة.
- المتنبي، الديوان، عبد الوهاب عزام، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف ١٣٦٣هـ - ١٩٤٤م.
- المتنبي، الديوان، ناصيف اليازجي، دار القلم - بيروت، ط٢.
- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، رتبته محمود خاطر، راجعته لجنة من مركز تحقيق التراث بدار الكتب المصرية، ط. الهيئة العامة للكتاب.
- مختار الشعر الجاهلي، شرحه وحققه وضبطه مصطفى السقا، ج١، الطبعة الرابعة ١٣٩١هـ - ١٩٧١م، البابي الحلبي - مصر.
- المقرئ التلمساني، أزهار الرياض، ت: مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري، عبد الحفيظ شلي، القاهرة.
- المقرئ التلمساني، نفح الطيب، ت: د. إحسان عباس، دار صادر - بيروت، ١٩٨٨م.
- النابغة الذبياني، الديوان، ت محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف - مصر.
- ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ط٦، المستشرقون بيروت، د.ت.

المراجع

- د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأملجولو المصرية، ط الخامسة ١٩٧٨م.
- ابن المعتز، طبقات الشعراء، ت. / عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر، ١٩٥٦م.
- أحمد أمين، ظهر الإسلام، ج ٣، مكتبة النهضة المصرية - القاهرة.
- د. أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، ط ٣، ١٩٩٨م.
- د. أحمد ضيف، بلاغة العرب في الأندلس، مطبعة مصر، ١٣٤٢هـ - ١٩٢٤م.
- د. أحمد مجاهد، أشكال التناس الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
- د. أحمد هيكمل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف ١٩٩٧م.
- د. أشرف علي دعدور، الصورة الفنية في شعر ابن دراج القسطلبي الأندلسي، مكتبة نهضة الشرق - القاهرة، ١٩٩٤م.
- د. إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الشروق - عمان ١٩٩٧م.
- د. إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، دار الشروق - عمان ١٩٩٧م.
- جابر صفور، قراءة التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط: ١، ١٩٩٤م.
- د. جواد علي، تاريخ العرب قبل الإسلام، مطبعة المجمع العلمي العراقي - بغداد ١٩٥٥م.
- د. حسن عباس، التيار المشرقي في الأدب الأندلسي، مطبعة الشاعر، طنطا.
- د. حسناء بو زوينة الطرابلسي، حياة الشعر في نهاية الأندلس، ط أولى، دار محمد علي الحامي للنشر تونس ٢٠٠١م.
- د. حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، دار الجليل - بيروت ١٩٨٢م.
- د. حمدان حجاجي، حياة وآثار ابن زمرك شاعر الحمراء، ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر.
- د. حميدة البلداوي، البدئية والارتجال، ضمن مؤتمر الحضارة الأندلسية الرابع، جامعة القاهرة.
- د. خالد الزواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، لوجمان مصر، ط أولى، ١٩٩٢م.
- د. زكي مبارك، المدائح النبوية، دار الشعب - القاهرة ١٩٧١م.
- د. زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، دار الكاتب العربي، ط. الثالثة - القاهرة ١٩٩٨م.
- د. سعد شلي، البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر عصر ملوك الطوائف، دار نهضة مصر ١٩٧٨م.
- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٩٢م.
- د. شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، مطبعة جامعة دمشق ١٩٥٩م.
- د. شوقي ضيف، ابن زيدون، دار المعارف، مصر، ط ٣.
- د. صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج ٢، دار قباء، ٢٠٠٠م.
- د. صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي - دراسة أدبية تاريخية، مطبعة الهدى - بغداد ١٩٥٧م.
- د. الطاهر أحمد مكى، دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة، ط الثالثة ١٩٨٧م، دار المعارف - مصر.
- عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، نهضة مصر - القاهرة ١٩٩٥.

- د. عبد الصبور ضيف محمد، المعارضات في الشعر والموشحات الأندلسية، مطبعة الأمانة، شبرا - مصر، ط أولى ١٤٠٨هـ - ١٩٨٧م.
- د. عبد الله أنيس الطباع، القطف اليبانة من ثمار جنة الأندلس الإسلامي الدانية، ط أولى بيروت - لبنان ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م، دار ابن زيدون.
- د. عبد الله التطاوي، المعارضات الشعرية أنماط وتجارب، دار قباء-القاهرة ١٩٩٨م.
- د. عبد الهادي زاهر، التحليل البنائي للموشحة، مكتبة الآداب - القاهرة، ط: ٣، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.
- د. علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب-المنصورة، ط أولى ٢٠٠٣م.
- د. علي الغريب، المعارضات في الشعر الأندلسي - القصيدة العباسية نموذجاً، وقد طبع في مكتبة الآداب، طبعة ثانية، ٢٠٠٣م.
- د. علي الغريب، سيفيات المتنبي وعامريات ابن دراج القسطلبي دراسة فنية موازنة، مجلة كلية الآداب - جامعة المنصورة ع: ٢٤، ج ٢، ١٩٩٩م.
- د. عمر عبد الواحد، التعلق النصي، دار الهدى للنشر والتوزيع.
- د. عمر محمد عبد الواحد، دوائر التناص، دار الهدى للنشر، ط: ١، ٢٠٠٣م.
- غارسيا غومث، الشعر الأندلسي، بحث في تطوره وخصائصه، ت. د. حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ٢، ١٩٥٦م.
- غرسية غومس، مع شعراء الأندلس والمتنبي، ت: د. الطاهر أحمد مكّي، دار المعارف ١٩٨٣م.
- غوستاف غرنباوم، ثلاثة شعراء عباسيون، ت: د. محمد يوسف نجم، دار الحياة - بيروت ١٩٥٩م.
- فان ديك: النص بنيانه ووظائفه، ت. د. محمد العامري، ضمن كتاب في نظرية الأدب مقالات ودراسات، ط. ١ الرياض، ١٩٩٧م.
- د. فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر - دمشق - سورية ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م.
- د. فوزي عيسى، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ط ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الإسكندرية ١٩٧٩م.
- ليفي برونفيسال، أدب الأندلس وتاريخها، ت: محمد عبد الهادي شعيرة، المطبعة الأميرية بالقاهرة ١٩٥١م.
- ماريا خسيوس، الأدب الأندلسي، ت: د. أشرف دعدور، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٩م.
- محمد المنتصر الريسوني، الشعر النسوي في الأندلس، دار مكتبة الحياة - بيروت - لبنان.
- د. محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتطبيقه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٤٩م.
- محمد بن سعد بن الحسين، المعارضات في الشعر العربي، النادي الأدبي - الرياض ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م.
- د. محمد بن شريفة، أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة، دار الغرب الإسلامي، بيروت.

- د. محمد بن شريفة، البسطي آخر شعراء الأندلس، ط: ١، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ١٩٨٥ م.
- محمد خير البقاعي، آفاق التناصية المفهوم والمنظور، هيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١٩٩٨ م.
- د. محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، دار المعارف، القاهرة.
- د. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية ١٩٩٠ م.
- د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، لوجمان ١٩٩٤ م.
- محمد محمد الحسيني، أبو تمام وموازنة الأمدي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، القاهرة ١٩٦٧ م.
- محمد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف، الطبعة الثانية - القاهرة.
- د. محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥ م.
- د. محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، مكتبة الأجلو المصرية ١٩٥٨ م.
- د. محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٨٧ م.
- د. محمد نوفل، تاريخ المعارضات في الشعر العربي، دار الفرقان، بيروت ١٩٨٣ م.
- د. مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة ١٩٥١ م.
- د. منجد مصطفى بهجت، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط غرناطة، مديرية دار الكتب، جامعة الموصل ١٩٨٨ م.
- نجيب محمد البهيبي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مطبعة السنة المحمدية - القاهرة ١٩٦١ م.
- يوسف بن إسماعيل النبهاني، المجموعة النبهانية في المدائح، ج ٣، المطبعة الأدبية النبوية، بيروت ١٩٠٢ م.
- د. يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط أولى ١٩٨٢ م.

المجلات والدوريات

- مجلة أبوللو، م: ١، ٢، مكتبة الأسرة ٢٠٠٣ م
- مجلة الزهور م: ٣، ٤، مكتبة الأسرة ٢٠٠٣ م.
- مجلة فصول، عدد ٥٨، شتاء ٢٠٠٢ م.

الدكتورة إيمان السيد الجمل

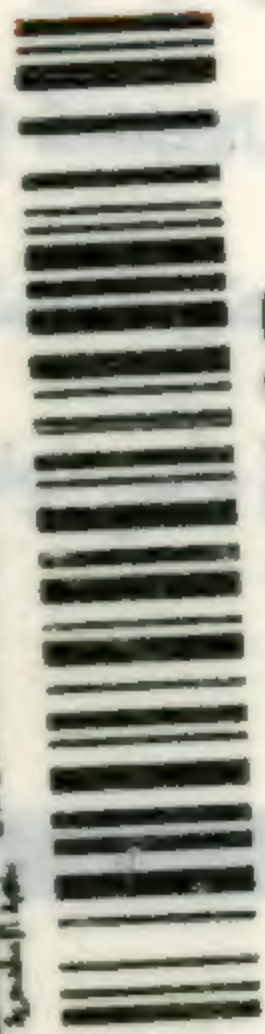
يهتم هذا الكتاب بدراسة المعارضات في الشعر الأندلسي دراسة فنية، حيث أخذت فيه المعارضات شكل ظاهرة أدبية برز فيها شعراء مجيدون أمثال ابن عبد ربه والأصم المرواني اللذين عارضوا أبا تمام، وابن زيدون والأعشى التطيلي وابن دراج القسطلبي وابن سهل الذين عارضوا المتنبي وغيرهم كثير ممن أعجبوا بأشعار المشاركة سواء القدماء منهم أو المحدثون، بالإضافة إلى شعراء أقاموا معارضاتهم لإثبات القدرة والبراعة وكانت لهم في ذلك رؤية مختلفة وعلى رأس هؤلاء ابن شهيد في معارضاته لأعلام الشعر المشرقي من خلال رسالته التوابع



صور من المعارضات في الشعر

والزوابع. وتزخر مصادر الشعر الأندلسي أمثال العقد الفريد والذخيرة والإحاطة والنفع بكثير من ألوان المعارضات التي تكشف عن حجم هذه الظاهرة الأدبية الثابت من خلال الاطلاع على دواوين بعض الشعراء الأندلسيين والوقوف على التي تحاكي أشعار المشاركة أمثال أشعار امرئ القيس وزهير والنابعة وعنترة ود والبحتري والمعري وغيرهم.

Bibliotheca Alexandrina



1240937